This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 185 550

History German Dramas

REESE LIBRARY

OF THE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received July, 1890

Accessions No. 41787 Shelf No. 853.1

Dramaturgie der Classiker.

Von

Heinrich Bulthaupt.

II. Band.

Shakespeare.

Dritte umgearbeitete und stark vermehrte Auflage.

1889.
Oldenburg und Leipzig.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

Dramaturgie der Classiker.

Von

Heinrich Bulthaupt.

**

Shakespeare.

Dritte umgearbeitete und stark vermehrte Auflage.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

1889.

Oldenburg und Leipzig.

Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.

A. Schwartz.

4787

PN1664
B78
1889
v.2

Vorwort.

Ich habe die Freude, diesem Buch bei seinem neuen Ausflug in die Welt ein Geleitwort auf den Weg geben zu dürfen, das vor Allem ein Wort des Dankes sein soll: des Dankes für die herzliche Aufnahme, die ihm Bühne, Publikum und Kritik bereitet haben. Die sorgfältige und fördernde Beurtheilung, die ihm von Seiten unserer berufensten Kunstrichter, die sich selbst durch eigene treffliche Leistungen beglaubigt haben, zu Theil geworden ist, kann ich nicht genug anerkennen, hoffe aber mich für ihre Mühe und Nachsicht dadurch wenigstens in etwas erkenntlich gezeigt zu haben, daß diese neue Auflage den redlichen Willen verräth, einige Schwächen der ersten abzustellen und dem Ziel meiner Untersuchungen nah und näher zu kommen.

Die vielfachen Zusätze, die das Buch erfahren hat, werden willkommen geheißen werden. Daß ich mit unsern deutschen Meistern und mit Shakespeare den Kreis der „Classiker" habe schließen wollen, würde seinem Geiste vollständig zuwider laufen und man wird sich von dem Gegentheil überzeugen, wenn man sich die freundlichst von mir erbetene Mühe nimmt, auch das Vorwort zur ersten und zweiten Auflage lesen zu wollen, das ich der diesem Bande vorangeschickten „Einleitung" eingefügt habe. Insbesondere möchte ich auch an dieser Stelle betonen, daß ich Grillparzer, wie es sich wohl von selbst versteht, zu den Großen und Größten zähle, und daß ich einen dritten Band der „Dra-

maturgie der Classiker" vorbereite und zu vollenden hoffe, der mit der Betrachtung der Werke dieses erlauchten Dichters beginnen wird.

Die Wiederholung der Vorrede zum ersten Bande in der „Einleitung" schien mir auch diesmal geboten, weil sie kurz versucht, den Standpunkt zu bezeichnen, den der Verfasser seiner Arbeit gegenüber eingenommen sehen möchte, und darum auch auf den vorliegenden zweiten Theil Anwendung findet. Die Bekanntschaft des Lesers mit derselben durfte der Verfasser jedoch schon darum nicht voraussetzen, weil die einzelnen Bände, wie es in der Natur der Sache liegt, eine gewisse Selbstständigkeit beanspruchen und auch getrennt von einander auf den Büchermarkt gelangen, mithin dieser Band dem Leser zu Händen kommen könnte, ohne daß der Autor Gelegenheit fände, ihn über die Motive, die ihn bei der Abfassung leiteten, zu unterrichten. Wenn bei dem Wiederabdruck jener Vorrede auch einige Stellen, die sich nur auf unsere deutschen Classiker beziehen, wiederholt werden, so möge das verziehen sein, weil sie sich nicht ohne Zwang aus dem Zusammenhang hätten entfernen lassen.

Und so sei dies Buch der Gunst und Nachsicht der Leser auf's Neue empfohlen!

Bremen, September 1888.

Heinrich Bulthaupt.

Shakelpeare.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Einleitung XI

I. Historien.

König Johann 3
König Richard der Zweite 31
König Heinrich der Vierte 50
König Heinrich der Fünfte 81
König Heinrich der Sechste 92
König Richard der Dritte 116

II. Tragödien.

Julius Caesar 151
Coriolan 169
Romeo und Julia 189
Othello 206
Hamlet 228
König Lear 276
Macbeth 297
Cymbelin 324

III. Komödien.

Der Widerspänstigen Zähmung 343
Der Kaufmann von Venedig 354
Viel Lärmen um Nichts 378
Was Ihr wollt 387
Ein Wintermärchen 393
Ein Sommernachtstraum 409
Der Sturm 416

Einleitung.

Der Umfang dieſes Buches könnte, wenn man es nach ſeinem Titel beurtheilen wollte, ſicherlich mit Leichtigkeit erweitert werden: ein Zugeſtändniß, durch das ſich der Verfaſſer hinlänglich vor dem Verdacht bewahrt zu haben glaubt, er wolle für den Begriff der „Claſſicität“ peinlich enge Grenzen feſtſetzen. Dieſer Begriff iſt vielmehr, faßt man ihn nun im Gegenſatz zur Romantik, zum Modernen, oder im Sinne einer „Muſtergültigkeit“, die wohl immer zu den Idealen gehören wird, beſtändigen Schwankungen unterworfen. Mit der Kunſt, mit dem Leben neuer Jahre und Jahrhunderte wird er immer voller und reicher, anſtatt, wie der Schulverſtand möchte, immer enger und ärmer werden. Es lag jedoch dem Wunſche, aus dem vorhandenen, zum größten Theil ſo herrlichen Material allgemeine Vorſtellungen und Geſetze zu entwickeln, nahe, zunächſt die anerkannteſten Schöpfungen in den Bereich ſeiner Betrachtung zu ziehen. Denn ſie weiſen vor Allem, wenn die allgemeine Schätzung nicht gänzlich irre gegangen iſt, der kommenden dramatiſchen Kunſt, der ſchaffenden und nachſchaffenden, Bahn und Richtung.

Wohl aber ſuchte der Verfaſſer das Feld nach einer anderen Seite hin genauer zu bezirken. Es lag ihm daran, die dramatiſche Kunſt auch in ihrer Verbindung mit der Bühne zu beleuchten. Er beſchäftigte ſich darum in erſter Linie mit denjenigen Werken, die durch ihre Aufnahme auf dem deutſchen Theater in

beſtändigem, lebensvollem Bezug zu der Entwicklung des deutſchen Dramas und der deutſchen Bühne ſtehen, und wenn er einige, die mehr durch den Eigenſinn oder die Experimentirluſt der praktiſchen Dramaturgen, um ihres poetiſchen Werthes willen oder aus Gründen einer ſchätzenswerthen Pietät auf die Bühne gebracht wurden, nicht ausſchloß, ſo geſchah es, weil ihre Beſonderheiten und Fehler die Vorſtellung vom Dramatiſchen nur um ſo mehr zu klären und zu befeſtigen im Stande ſind. Gewiß verſtattet die vom Verfaſſer getroffene Beſchränkung einen Schluß auf das, was er an den hier *nicht* behandelten Dramen unſerer großen Meiſter für undramatiſch, untheatraliſch oder für die Entwicklung des Dramatiſchen und ſeines Wirkungsgebiets unfruchtbar hält, und er erwartet gerade von fachkundiger Seite den Einwurf, daß dies oder jenes Werk in die Sammlung nicht tauge, ein anderes aber ſeinen Platz hier habe finden müſſen u. dergl. Aber ein ſolcher Schluß würde nicht immer richtig ſein. Dem Einen iſt eine Dichtung ans Herz gewachſen, die den Anderen bislang nicht bewegt hat. Auch in dieſer Beziehung müſſen Ergänzungen einer Zukunft vorbehalten bleiben, die der Verfaſſer ſeinem Werke natürlich auf das Lebhafteſte wünſcht.

Die Gewöhnung unſerer Gebildeten, ein dramatiſches Kunſtwerk dramaturgiſch zu betrachten, iſt trotz Leſſings unvergleichlicher Dramaturgie und einiger vortrefflicher Aufzeichnungen und Abhandlungen von Tieck, Rötſcher, Gutzkow, Laube, Freytag, Frenzel u. A., die in neuerer Zeit eine ſchätzbare Bereicherung durch die geſammelten Kritiken von Lindau, Klaar, Sierke u. A. erfahren haben, immer noch gering. Zwar hat die Shakeſpeare-Literatur eine ſtattliche Reihe vielgeleſener Commentare aufzuweiſen, aber den meiſten der mehr oder weniger gelehrten oder geiſtreichen Erklärer des großen Dichters fehlt die, allerdings auch nicht vorauszuſetzende, Kenntniß des Theaters, die mir für die Beurtheilung eines für das Theater beſtimmten Werkes denn doch nicht überflüſſig zu ſein ſcheint. Unſere *deutſchen* Dichter aber haben ſelbſt auf eine halbwegs ſorgfältige Betrachtung lediglich des *Dramatiſchen* ihrer Werke mit wenigen Ausnahmen Verzicht leiſten müſſen — die Literaturgeſchichten konnten ſich ſchon

aus räumlichen Gründen nicht weiter über sie verbreiten; Monographien sind selten geblieben. Sollte darum dies Buch nicht willkommen sein? Nicht etwa nur den Bühnenangehörigen und dem Theaterpublikum (die „Habitués“ werden es wahrscheinlich sogar sehr bald aus der Hand legen) — es möchte Jedem angehören, der im Drama die Krone der Kunst und in den Gebilden der Unsterblichen, die sich uns hier darstellen, eine Quelle wundervoller Offenbarungen erblickt, die den großen Organismus des Daseins und die Triebfedern des Menschenlebens heller und reiner darstellen als es die durch den widerstrebenden Stoff gebündene und um den unverkürzten Ausdruck der göttlichen Ideen betrogene Wirklichkeit vermag. Es setzt durchaus kein Fachinteresse voraus und dient zunächst keinem solchen. Seine Voraussetzungen gehören allen Gebildeten gemeinsam. Daß es aber wiederholt vom Dramatischen auf das Theatralische hinweist, damit glaube ich nicht nur den Regisseuren und Schauspielern, sondern gerade denen einen Dienst erzeigt zu haben, die zu der bunten Welt der Coulissen in keinerlei Beziehung stehen. Ich halte es nicht für möglich, unsere Classiker ohne Rücksicht auf die Bühne vollständig richtig zu würdigen. Shakespeare war, soviel wir wissen, Schauspieler und Theaterdirector, Lessing stand in Leipzig und Hamburg als Dramaturg mit der Bühne in directer Beziehung, Goethe leitete die Weimarer Hofbühne und Schiller brachte nicht eine einzige seiner Tragödien auf die Bretter, ohne die theatralischen Erfordernisse sorgfältigst zu erwägen und die Auffassung der Schauspieler wie die mise-en-scéne (in Mannheim und Weimar) thätig zu beeinflussen. Jeder von ihnen war auf das Genaueste mit dem theatralischen Werkgeräth vertraut und blieb durch lange Jahre mit seinem vielgestaltigen Organismus in unmittelbarer Beziehung. Also gerade unsere Größten (und außer ihnen noch viele vortreffliche Dramatiker) entwickeln ihre Kunst unter den Bedingungen des Theaters. Andere, denen diese Schule verschlossen blieb, drängten doch, wie es selbst der subjectivste aller Poeten, Heinrich von Kleist, that, mit leidenschaftlicher Sehnsucht dem Ziele zu, ihre Schöpfungen auf dem Podium verwirklicht zu sehen. Gewiß giebt es werth-

volle dichterische und dramatische Werke, die nicht für das Theater taugen, und die Vereinigung des Dichterischen mit dem Dramatischen und Theatralischen zugleich finden wir vollkommen restlos überhaupt nur in einigen unsrer größten Meisterwerke vollzogen, aber das „Buchdrama" war noch nie der Stolz der Genies und echter und reifer Talente. Zwar gehört nicht Alles dahin, was der Rechensinn eines Theaterdirectors dafür erklärt — aber es giebt Autoren, die glauben, dem Theater geringschätzig den Rücken wenden zu können, die, von der Oberflächlichkeit und Rohheit, mit der die Kunst auf den Brettern sehr oft behandelt wird, angewidert, ihre eigenen Bahnen wandeln, ohne doch einzusehen, daß gerade die vollkommenste Kunst, die sich zu beschränken weiß, mit der Bühne in engem, klugem Bunde steht und in der Aufführung in ihrem Sinne, nicht in dem einer kritiklosen, genußsüchtigen Masse, die Probe ihres Exempels erblickt. Daß es Allen gelungen sei, die Gesetze des Dramatischen und Theatralischen in ihrer Beschäftigung mit der Bühne zu finden, ist damit freilich nicht gesagt; aber daß sie nicht irgendwie in ihren Schöpfungen sichtbar werden oder Spuren zurückgelassen haben sollte, wäre ganz undenkbar.

Damit habe ich nun vielleicht die irrige Erwartung erweckt, als seien diese Abhandlungen die Ausflüsse eines gewiß schätzenswerthen Schematismus, als behandle eine jede das zu betrachtende Werk mit immer wiederkehrender Genauigkeit zuerst ästhetisch, dann theatralisch. Dieser Gewissenhaftigkeit kann ich mich — soll ich sagen, zu meinem Bedauern? — nicht rühmen. Von allen hier vereinigten und unter einen Gesichtspunkt gestellten Aufsätzen ist keiner geschrieben nur um geschrieben zu werden. Sie sind (und ich glaube, es müßte mit allen Arbeiten, die künstlerische Dinge behandeln, so geschehen) mehr entstanden als gemacht. Daher schreibt sich eine gewisse Ungleichheit. Bald ist das rein Aesthetische, bald das Technische des Dramas, bald das Theatralische stärker betont. Jedenfalls ist kein einziger ohne eine reiche theatralische Erfahrung und ohne genaue Fühlung mit allen Einzelheiten des Dramas und seiner scenischen Wirkung ausgereift.

Dasselbe Gefühl widerrieth mir auch, in einem sogenannten „allgemeinen Theil" gewissermaßen eine Codification dramaturgischer Gesetze zu versuchen. Derartige Abstractionen sind fast immer gefährlich. Nur in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks erkennt man das Allgemeine, vermag man es auszusprechen. Es ist von ihm unzertrennlich. Gewiß giebt es große und unumstößliche Gesetze für das Drama wie für jedes andre Werk der Kunst. Aber solche, die einer Kunstgattung bei allen Völkern übereinstimmend zukommen, sind außerordentlich gering, denn Volksgeist und Persönlichkeit spielen mit ihnen und umhüllen sie wie das blühende Fleisch das Skelet. Vollends auf unserem Gebiete sind wir meinem Dafürhalten nach noch nicht dahin gedrungen, ohne Bezugnahme auf einzelne Beispiele mit Nutzen eine „allgemeine Dramaturgie" schreiben zu können. Fehlt es uns auch nicht an den scharfsinnigsten und überzeugendsten Definitionen des Dramatischen und der Gesetze von dem Aufbau eines Dramas, so sind doch andere Gebiete des Dramaturgischen (worunter außer dem Aesthetischen und Technischen des Dramas auch seine Umsetzung in die theatralische Erscheinung und die Kenntniß aller dazu erforderlichen Mittel begriffen ist) noch nicht so allseitig durchgearbeitet, daß man ihre Gesetze von dem einzelnen Fall trennen könnte, ohne Gefahr zu laufen, dunkel oder einseitig und schablonenhaft zu werden. Da diese Gesetze aber nur auf dem Wege der Erfahrung gefunden werden können, so werden sie auch durch die Erfahrung erst den Gültigkeitsstempel erlangen, einleuchten und überzeugen. Aus dem Beispiel entwickelt sprechen sie mit sinnlichster Wahrnehmbarkeit; getrennt von ihrem mütterlichen Boden sind sie blaß und schwach, in Berührung mit ihm lebensvoll und kräftig.

Wie es die Gelegenheit brachte, sind die Betrachtungen verallgemeinert. Man wird z. B. bei Erwähnung der „Iphigenie" eine Abhandlung über die poetische Sprache im Drama, bei der „Braut von Messina" eine solche über den Begriff des Tragischen u. A. finden. Im Uebrigen aber hat der Verfasser sich nach Kräften davor gehütet, allzu abstract und doctrinär zu werden. Gerade die philosophischen Neigungen unserer Aesthetiker seit

Hegel sind der Verderb für unsere Kunst und Kunstbetrachtung geworden. Man construirte Gesetze und zwängte den einzelnen Fall hinunter, er mochte wollen oder nicht. Man rechnete mit Vorstellungen, die dem antiken Drama zukamen, und maß nach ihnen die moderne Tragödie. Derartige „Allgemeingültigkeiten" wagt der Verfasser nicht zu verheißen. Er wäre froh, wenn seine Beobachtungen einige brauchbare Fingerzeige für eine späteren Zeiten aufzubehaltende Aesthetik des germanischen Dramas lieferten oder wenn sie auch nur den vom Tagwerk Ermüdeten, nach dem Quell der Schönheit Verlangenden in seinem künstlerischen Genießen förderten und zu eigenem Urtheil anregten. Nicht die Botanik schafft die Pflanzen, sondern die Pflanzen die Botanik. Wir haben uns aus dem alten metaphysischen Bann erst ganz zu befreien. Nochmals: die aesthetischen Gesetze ruhen im Kunstwerk verborgen und wandeln sich nach Zeit, Ort und Persönlichkeit. Man kann sie von ihm nicht loslösen. Nur nahe kommen wird man ihnen, ihren Hauch spüren, ihren Herzschlag fühlen, aber man wird sie ebenso wenig wie das Leben in Spiritus setzen können, ein bequem hin- und herzuwendendes und zu beschreibendes Object.

Das historische Material des Buches ist größtentheils bekannt. Wo ihm dies nicht der Fall zu sein schien, hat der Verfasser die von ihm benutzte Quelle namhaft gemacht. Dies ist natürlich stets in den wenigen Fällen geschehen, in denen er das dramaturgische Urtheil eines Anderen zu dem seinigen gemacht hat. Im Uebrigen ist gerade dies sein Eigenstes und hoffentlich ausreichend, das Buch und seine Nachfolger zu empfehlen. Nur möge man die Ergebnisse der Untersuchung nicht mit dem allgemeinen Urtheil messen, das sich bei Vielen über die classischen Werke und ihre Autoren ohne genaue Kenntniß derselben, bei den Meisten sogar nur nach flüchtigen Jugendeindrücken festzusetzen pflegt. Gerade wo sie von der landläufigen Auffassung abweichen, bittet der Verfasser den Leser auf den Dichter zurückgreifen zu wollen, um sich, wenn auch nicht überzeugen zu lassen, doch den Weg seiner Beweisführung klar zu machen. Auch ist bei der Beurtheilung eines dramatischen Werkes stets in Erinnerung zu bringen, daß daß Poetische und das Dramatische

nicht schlechthin das Nämliche ist, daß eine Dichtung ein poetisches Meisterwerk und doch ein schlechtes Drama sein kann. Was wir von dem Drama verlangen, hat uns Lessing in einer meisterhaften Formel an die Hand gegeben: „Begebenheiten als Handlungen". Ueber jenen andern Punkt, das Verhältniß des Dramatischen zum Poetischen, giebt uns Schiller in einem Briefe an Goethe vom 12. December 1797 eine wundervolle Aufklärung: „Ich glaube, daß blos die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freien Gemüthlichkeit äußern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck, genirt Sie und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Maß, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen." Das ist so klar wie möglich und hellt zur Genüge auf, warum ein gutes Theaterstück, ja selbst ein gutes Drama trotz seiner theatralischen und dramatischen Qualitäten doch kein dichterisches Meisterwerk zu sein braucht und warum der herrlichsten Dichtung die theatralische und dramatische Wirkung abgehen kann.

Ueber einige der hier behandelten Dramen hat sich der Autor zwar schon in seinen „Dramaturgischen Skizzen" und „Streifzügen" ausgesprochen, auch einige Partieen aus den im Wesentlichen völlig veränderten, in den genannten Sammlungen befindlichen Aufsätzen herübergenommen, wenn sie ihm den auch jetzt noch für ihn gültigen Ausdruck seiner Ueberzeugung boten — im Uebrigen aber erscheinen ihm jene kleinen Aufsätze immer mehr als für sich genommen unzulängliche Vorarbeiten für diese „Dramaturgie", und weder in Form noch Inhalt vermag er heutzutage noch für sie einzutreten.

Eine kurze Bemerkung über den Titel. Es ist eine kleine grammatische Ungenauigkeit darin, etwa als wollte man statt

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA

„das Rauſchen der Blätter der Linde“ das „Blätterrauſchen der Linde“ ſagen. Der Verfaſſer wählte ihn trotzdem, weil es für das Wort „Dramaturgie“, das ſich ohnedies nicht zerlegen läßt, keinen erſchöpfenden deutſchen Ausdruck giebt und weil er ſeiner Meinung nach den Inhalt des Buches am Deutlichſten bezeichnet.

Zum Schluß gebe ich die Verſichernng, daß es mein ſehnlichſter Wunſch iſt, mein Werk möge den großen Meiſtern, mit denen es ſich beſchäftigt, neue Bewunderung gewinnen und zur Erkenntniß ihres Weſens, wie es ſich in ihren Schöpfungen ſpiegelt, anregen — ſei es ſelbſt auf ſeine eigenen Koſten!

So weit, was der Verfaſſer dem erſten Bande ſeiner „Dramaturgie“ glaubte voranſchicken zu müſſen. Es ſind dieſelben Geſichtspunkte, die ihn bei der Abfaſſung der in dieſem Buch vereinigten Aufſätze leiteten, und nur ſie können es überhaupt rechtfertigen, daß der Verfaſſer der übermäßig anſchwellenden Shakeſpeareliteratur dieſe beſcheidene Gabe hinzuzufügen ſich erlaubt. Es kann ſich hier nicht um die literarhiſtoriſche Würdigung des großen Dichters handeln, nicht um die Beſtimmung des Platzes, den er in der Weltliteratur einnimmt, nicht um Textkritik und Echtheitsprüfungen. Alles dies iſt von berufenerer Seite längſt geübt und die Unermüdlichkeit und Gründlichkeit der Forſchung in England und Deutſchland hat den kommenden Geſchlechtern kaum noch etwas zu thun übrig gelaſſen — es möchte denn die Entſcheidung der ſogenannten „Bacon-Frage“ ſein. Daß Shakeſpeare eine dramatiſche Großmacht iſt, mit der die Kunſt der neuen Zeit zu rechten hat, tönt aus dem Munde Aller, die je über ihn geredet, und wer ſeinen Siegeszug verfolgt, wird mit Bewunderung inne, daß auch die romaniſchen Völker, die ſich nach dem Geſetz ihrer eigenen literariſchen Entwickelung am hartnäckigſten gegen ſeinen Einfluß ſträuben mußten, ſeiner Größe immer wachſende Triumphe bereiten. In Deutſchland haben zur Zeit des höchſten Aufſchwungs unſerer Literatur gerade die Fürſten

unserer Poesie auf ihn als den Messias des Dramas verwiesen, und mit den Meisterwerken Lessings, Goethes und Schillers wurde auch Shakespeare unserer Bühne in geläuterter, gereinigter Gestalt neu beschеert. Die glänzende Uebersetzung des Schlegel-Tieck'schen Bundes machte den Dichter zum Gemeingut des deutschen Volkes, Commentare folgten auf Commentare, und seither hat sich, gesteigert durch die zahllosen Bestrebungen zur Förderung der Erkenntniß des Dichters, Shakespeare-Gesellschaften, Neuübersetzungen, Monographieen, cyklische Aufführungen seiner Dramen u. s. w. u. s. w., seine Verehrung zum Cultus gesteigert, dessen Antastung nicht ungestraft bleibt. Daß diese Verehrung weit über das Ziel hinausschoß, war sehr begreiflich. So lange Shakespeares ganze Bedeutung denen, die nicht selbst prüften und urtheilten, noch nicht zum Bewußtsein gebracht war, mußte die von ihm erfüllte Begeisterung die überschwänglichsten Ausdrücke wählen; eine solche Uebertreibung liegt in der Natur der Sache, und der Verein bewunderungswürdiger Gaben, den Shakespeares Kunst uns zeigt, fordert sie geradezu heraus. Sieht man darum diesen Cultus nur im Lichte der geschichtlichen Entwickelung der Shakespeare-Erkenntniß an, so zeigt er sich uns nothwendig und organisch und wir hätten seinen Verkündigern schon um ihrer Liebe zu dem Dichter willen dankbar zu sein, auch wenn sie minder Vortreffliches geleistet hätten, als es Gervinus, Vischer, Ulrici, Rötscher, Kreyßig und zahllose Andere, ein Jeder auf seinem besonderen Gebiete und nach der Art seiner kritischen Methode, gethan. Bedenklich aber ist es, wenn die Uebertreibung zum Dogma erstarrt und auf die unbefangene Prüfung einen tyrannischen Zwang auszuüben versucht, bedenklich um so mehr, wenn es der tonangebenden und von der Mehrzahl übernommenen Kritik an der frischen, sinnlich-unmittelbaren ästhetischen Anempfindung mangelt. Sowohl das Hineintragen historisch-politischer Elemente in die künstlerische Beurtheilung (Gervinus), mehr aber noch der gewaltsame und ganz unkünstlerische Versuch, für jedes Drama die philosophische oder ethische Formel zu finden (Ulrici), ein Versuch, der die geschraubtesten Deutungen zur Folge haben mußte, hat dem Verständniß des Dichters nur geschadet und die Phrase gefördert. Wer diese

Werke kennt, weiß auch, zu welchen Ausschweifungen in der Lobpreisung sie es bringen und wie die Kunst unserer deutschen Classiker in ihrer Schätzung in bescheidene Niederungen verwiesen wird, während Shakespeare, der Einzige, über der Zeit und dem Raume in unerreichbarer, göttlicher Größe thront. Diese Arbeit verfolgt keine polemischen Absichten, noch bezweckt sie die gesammte Shakespeare-Kritik wiederum einer Kritik zu unterziehen. Nur gelegentlich mußte der Verfasser auf sie zurückgreifen und wenn dabei Angriff und Abwehr unausbleiblich wurden, so ist das lediglich die Schuld der Shakespeare-Orthodoxie, die den Dichter allein zu verstehen glaubt und die seine gerechte Würdigung unabhängig von der Stellungnahme zu ihren Sätzen oft schlechtweg unmöglich macht.

Nur eines Buches mag hier gedacht sein, das eine eigene Stellung einnimmt und das sich neuerdings eines verdienten, wachsenden Ansehens erfreut. Man darf die zahlreichen Notizen, die Moritz Heydrich aus Otto Ludwigs Nachlaß als „Shakespeare-Studien" herausgegeben hat, sicherlich zu den allerwerthvollsten Beiträgen zur Shakespeare-Literatur rechnen. Hier spürt ein Dichter dem andern nach, eine hohe reichbegabte Natur sucht und findet in der immer erneuten Betrachtung des einen Mannes sein künstlerisches Ideal. Kein fremdes Element mischt sich in diese Betrachtung ein. Wie in seinem eigenen Schaffen hat Otto Ludwig auch hier zuerst immer das Sinnliche, Individuelle im Auge, eine bestimmte Situation, eine bestimmte Charakternüance. Man glaubt zu sehen, wie sich ihm im Zurückkommen auf das eine Werk, den einen Charakter das gewonnene Bild mehr und mehr ausfüllt und erweitert, bis es aus der blos malerischen Gestalt so zu sagen in die plastische übergeht und ein menschlicher geisterfüllter Leib mit aller Freiheit der Bewegung wird. Und doch — wie einseitig ist die Richtung auch dieser unermüdlichen Untersuchungen geworden und mit welcher Consequenz thut Ludwig unseren deutschen Dichtergenien, besonders Schiller, Unrecht! Wie ist es z. B. nur möglich, daß derselbe Mann, der in „Kabale und Liebe" einen Mangel an Wahrscheinlichkeit und Sorgfalt der Motivirung findet, gegen eben diese Fehler im „Othello" voll-

ständig blind ist? Wie kann eine unbefangene Prüfung zu einem Satze, wie dieser ist, gelangen: „Schiller sucht den Zuschauer zum Mitschuldigen seiner Helden zu machen, Shakespeare thut meist das Gegentheil. Schiller sagt: sehr ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakespeare sagt: sehr ihr? Mein Held könnte wohl anders“ — eine Formel, die sich mit viel besserem Recht in das gerade Gegentheil verkehren ließe? So verwandelt sich denn die Freude, einen Dichter zum Dolmetsch des Dichters bestellt zu sehen, nur zu oft in Mißbehagen. Otto Ludwig war eben zu sehr Dichter, um allseitig gerecht sein zu können, zu sehr Persönlichkeit, um den entgegengesetzten Pol seines eigenen (wie Shakespeares) Schaffens, Schiller, verstehen zu können. Auch sein eigenartiger Entwickelungsproceß und das späte Erkennen seines Genius mußten ihn einseitig machen — nachdem er einmal inne geworden, wohin seine Kraft neigte, konnte er Nichts als mit der ihm eigenen, an sich so verehrungswürdigen Zähigkeit der Selbstkritik und der Arbeit zur Vollendung ausbilden, was ihm als Eigenstes beschieden war; jetzt noch abirren, sich Fremdes aneignen zu wollen, wäre in seinen Augen eine Vergeudung des Pfundes gewesen. So bildete er sich denn im Lichte Shakespeares zum Dichter aus, zum originellen Dichter, der trotz seines erhabenen Vorbildes originell und (auch als Dichter) einseitig blieb. Welch' ein Meisterwerk ist sein Roman „Zwischen Himmel und Erde“, wie leben die Gestalten des „Erbförsters“ in jedem kleinen Zuge! Welch' erschreckende Wahrheit in ihrem Denken, Fühlen und Thun! Aber derselbe Otto Ludwig, der für die Gesetzmäßigkeit und künstlerische Freiheit der Shakespeareschen Gestalten so wundervolle, wahre Worte findet, der die Erhebung des individuellen Geschicks zum Typischen bei Shakespeare nie genug preisen kann, ist in seinen eigenen Werken nur individuell und so zufällig und unfrei wie möglich, und statt der reinigenden Wirkung, die er in der sogenannten „tragischen Gerechtigkeit“, in der „Proportionirung von Schuld und Strafe“ bei Shakespeare zu finden glaubt, vermag er uns nur eine tragische Marter zu bescheeren (Erbförster, Maccabäer). Daß er in der Enge seiner Handlungen und Charaktere bewunderungswürdig groß und daß

seine individuelle Wahrheit ganz erstaunlich ist, wird kein Kundiger verkennen können, aber eine Enge ist und bleibt es doch, und es gehört schon eine große Liebe zu dem Dichter dazu, sich durch den gelben Flintenriemen des „Erbförsters" und den grausamen Fatalismus, der sich an ihn knüpft, ganz und gar nicht stören zu lassen. Eins versteht man übrigens, wenn man sich Ludwigs eigenes Schaffen vergegenwärtigt: seine Vorliebe für den „Othello", auf den er in den „Studien" so oft und gern zu reden kommt. Nicht nur das Zufallsspiel, auch der Verstandesmangel der Figuren dieser Tragödie berührte ihn vertraut. Auch er liebt es, das Gefühl auf Kosten der Einsicht walten zu lassen. (Apollonius, Christian Ulrich.)

Gegen den immer mehr um sich greifenden blinden und maßlosen Shakespeare-Cultus wandte sich, wie bekannt, in den sechziger Jahren mit einer Reihe von Zeitungsaufsätzen, die 1866 als „Shakespearestudien" bei Cotta gesammelt erschienen, Gustav Rümelin. Daß dies Werk, das sich sehr bescheiden als die Arbeit eines Laien und Liebhabers kennzeichnete, so viel Staub aufwirbeln konnte, zeigt nur, wie weit der literarische Fanatismus es zu treiben vermag. Rümelin schreibt in maßvollen Formen und zeigt Unbefangenheit genug, um der Größe Shakespeares die begeistertsten Huldigungen darzubringen. Allerdings hat er sich in der Schilderung der geschichtlichen Voraussetzungen, unter denen er Shakespeares Kunst entstanden glaubte, vielfach arg vergriffen — das London des Dichters sah doch anders aus, als Rümelin es darstellt —, allerdings ist er mit seiner Hinneigung zu Goethe (als Dramatiker) nicht der rechte Mann, um den riesigen Kothurnschritt der Shakespeareschen Muse ganz zu begreifen. Seine „realistischen" Ausstellungen sind oft von einer großen Trockenheit dictirt und verlangen die gewöhnliche Wirklichkeit des Geschehens statt seiner typischen Wahrheit. In zahlreichen Fällen vermag der Verfasser dieses Buches, wie die Lectüre und eine Vergleichung mit Rümelin ergeben wird, die Ansichten des Letzteren nicht zu theilen. Trotzdem hat Rümelin das große Verdienst, die Leserwelt vor der Phraseologie der Shakespearomanen gewarnt und in die Einförmigkeit der Anbetung ein belebendes

Element des Zweifels gebracht zu haben. Er hat einige der offenkundigsten Phrasen klar und deutlich als solche gekennzeichnet, Allem, was er über Shakespeares Glauben an eine sittliche Weltordnung und seine poetische Gerechtigkeit sagt (pag. 159 ff.), kann man ebenso vollkommen zustimmen wie seiner damit zusammenhängenden Opposition gegen Gervinus und Ulrici. Auch über Shakespeares Stellung zu Geschichte, Philosophie und Religion macht er zutreffende Bemerkungen. Mit richtigem Verständniß, obschon die Grenzen der poetischen Sprache im Drama nicht erkennend, würdigt er Shakespeares Diction und hie und da berührt er auch tastend einen Cardinalpunkt des Psychologischen bei dem Dichter: die unzulängliche Motivirung seiner Willenswendungen. Der ganz haltlosen Redensart, Shakespeare vereine die Vorzüge von Goethe und Schiller in sich, ohne in die Fehler der beiden zu verfallen (Gervinus), tritt er mit der nöthigen Energie entgegen, ohne doch einer in künstlerischen Dingen sehr unangebrachten patriotischen Eifersucht zu verfallen. Das sind schon Vorzüge genug, die der Anerkennung werth sind, und wenn Rümelin nun wirklich, wie es der Fall ist, in seinem „Realismus" zu weit gegangen ist und poetische Herrlichkeiten über einer Verletzung der Wahrscheinlichkeit zu gering geachtet hat, so darf man ihm das nicht zu sehr übel nehmen. Er hatte Kritik zu üben und gerade das zu betonen, was die Gegner verkannten. Und da bot sich ihm mancher in die Augen springende Fehler in der Charakterzeichnung, der Composition des Dramas, der Führung der Handlung, für den die engere Shakespearegemeinde keinen Blick gehabt. — Wie man dies ohne alle Ueberhebung auftretende, der Shakespeare-Erkenntniß so förderliche Buch in Deutschland aufgenommen hat, weiß man. Es fand bei Vielen lebhafte Zustimmung, aber die Gläubigen riefen Anathema! Mit jener nichtswürdigen Art, die ehrlos machen sollte, griffen selbst vielgelesene Blätter einzelne Sätze aus dem Buche heraus, um an der Hand dieser Beweise den Verfasser der offenbaren Lästerung des Heiligen schuldig zu sprechen. Zwar wurde das Buch gelesen und Rümelins Name bekannt. Aber heutzutage hat der Schwall der Hymnenliteratur alle Fragen, die es angeregt, längst

wieder verschlungen. Nur die Partei sans phrase gilt etwas. Das große Publikum, dem es zu eigener Prüfung an Zeit, Lust oder Einsicht fehlt, schließt sich der Mehrheit an, und statt den Shakespeare selbst zur Hand zu nehmen oder den Weg zum Theater zu lenken, wenn eins seiner Werke über die Bretter schreitet, liest die Jugend der Gymnasien Gervinus, Ulrici und Kreyßig und versieht das Rümelin'sche Buch, wenn es ihr in die Hände kommt, am Rande mit Ausrufungszeichen und spöttischen Bravos.

Leider bekam Rümelin acht Jahre später einen recht kläglichen Zuwachs in der „Shakespearomanie" von Benedix. Ich kann es nicht ohne Bedauern über die Verunglimpfung des Andenkens dieses sonst so tüchtigen Mannes, der das deutsche Theater mit manchem brauchbaren Lustspiel versorgt hat, aussprechen — aber es wäre besser gewesen, sein Buch wäre mit ihm zu den Schatten gewandert, ohne das Licht des Tages gesehen zu haben. Die Methode seiner Darstellung ist geschmacklos und sein Stil unerträglich. Schon das schreckt von der Lectüre ab — zum Glück, möchte man sagen. Wie entsetzt man sich aber, dringt man wirklich ein und arbeitet man sich hindurch! Es ist die gewöhnlichste, hausbackenste Prosa, die ein in Licht und Glanz erscheinendes Götterbild nach *ihren* öden Anschauungen und Verhältnissen beurtheilt und verlangt, es solle athmen und reden, stehen und wandeln wie sie. Aus der photographischen Wirklichkeit der Darstellung, die die Aufgabe seines Lebens gewesen, vermag dieser harmlose Geist niemals zu der symbolischen und typischen Welt Shakespeares empor zu steigen. Abgründe liegen dazwischen, die der beste Wille nicht auszufüllen vermöchte. Nur bisweilen kommt ihm eine Ahnung von der Größe des Dichters, aber im nächsten Augenblick verliert sie sich wieder in gänzlicher Verkennung. Interessant ist die Thatsache immer, denn Benedix war ein Mann von Gemüth und poetischer Anempfindung; spricht er von Lessing, Goethe und Schiller, so findet er Töne der Bewunderung, die sich zum Jubel steigern — Shakespeares Wesen aber bleibt ihm ewig ein Räthsel. Etwas verschuldet seine oberflächliche theatralische Routine diese Mißachtung.

Oft beurtheilt er Shakespeare nur nach den gewöhnlichsten Anforderungen, die die Männer vom Fach an ein „einen Theaterabend füllendes“ Stück stellen, ohne auch nur die leiseste Fähigkeit zu zeigen, sich in die Theaterverhältnisse Shakespeares zu versetzen und ihre eigenartigen Vorzüge zu würdigen. Und dennoch trifft auch er in manchen Punkten das Richtige, vor Allem in seinem zwar allzu oft engen und philiströsen, aber doch natürlich gesunden moralischen Gefühl und Urtheil.

Das Wort „moralisch“ hat in der Kunstwelt einen übeln Klang, weil es die Befürchtung erweckt, als wolle es in die Welt des schönen Scheins die langweiligen Vorschriften einer spießbürgerlichen Sitte tragen; die schulmeisternde Neigung, die der Tugend den Platz am gedeckten Tisch anweist, „wenn sich das Laster erbricht,“ ist denn auch schon vor dem berühmten Distichon Schillers oft genug scharf und mit Recht gegeißelt worden. Im Grunde wendet sich dies Wort freilich nur gegen jenen kleinlichen Gerechtigkeitsbegriff, der eine Belohnung des Guten in Baar oder in Naturalien und eine fühlbare Abstrafung des Bösen durch Höherhängen des Brodkorbs oder mit den Mitteln der weltlichen Justiz verlangt, mithin gegen ganz den nämlichen nur etwas gesteigerten Begriff, den die Theoretiker als „poetische Gerechtigkeit“ für das Drama fordern, ohne zu merken, daß ihn der gleiche Spott treffen müßte, und den Gervinus und Andere bei Shakespeare praktisch so vollendet angewandt finden wollen. Die andere und wichtigere Frage, wie weit das Kunstwerk mit unserem moralischen *Gefühl* übereinstimmen und wie weit sein Endergebniß mit unserem moralischen *Urtheil* zusammenfallen müsse, ist damit noch nicht berührt. Ueber das Erstere wird sich schwer rechten und eine allgemeine Regel geben lassen. Es giebt Dinge, deren bloße Darstellung oder auch nur Erwähnung (ganz abgesehen von der Stellung, die der Dichter zu ihnen einnimmt) den Einen ästhetisch verletzt, während der Andere sie für völlig erlaubt hält. Das ist eben *Gefühlssache*. Ueber das Zweite aber kann nur eine einzige Meinung herrschen: das letzte *Urtheil* des Dichters über seine Geschöpfe, in sittlicher wie in jeder anderen Beziehung, muß auch das unsere sein, wenn wir von einem

Kunstwerk ohne Mißlaut scheiden wollen. Wir mögen gerührt, erhoben, tragisch versöhnt oder zerschmettert werden — aber, mag es nun das Loos des Schönen sein, vernichtet zu werden, mag die Unschuld untergehen oder mag sie über ihre Feinde triumphiren, niemals dürfen wir darüber im Zweifel sein, daß die Gesetze noch gelten, die das menschliche Leben bezirken. Es wäre eine Albernheit, auch in diesem Sinne behaupten zu wollen, das Sittliche habe mit dem Künstlerischen Nichts zu thun. Im Gegentheil: es ist eng mit ihm verknüpft. Es ist ein wichtiger Factor in der Harmonie des gesunden und gesetzmäßigen Daseins, dessen Darstellung die letzte Aufgabe eines jeden Kunstwerks ist. Ueber die Stellung des Dichters zum Sittlichen wollen wir nicht im Unklaren sein; bewußt oder instinctiv verlangen wir von ihm eine klar und kräftig ausgesprochene Parteinahme in allen Fragen von Gut und Böse. Je größer sein Dichterberuf, desto weniger wird er Gefahr laufen, ungerecht oder pharisäisch zu urtheilen, desto mehr wird sich sein Urtheil in der dramatischen Handlung, unaufdringlich, verbergen. Mag er immerhin darstellen, was er will — aber seinen letzten, ehrlichen Schiedsspruch wollen wir vernehmen. Er mag sein Urtheil mit thränendem Auge fällen — aber er fälle es doch! Er wird für die Tugendstolzen, die sich vor einem Macbeth, Wallenstein oder Carl Moor mit Augenverdrehen bekreuzen, nur ein verächtliches Lächeln haben, aber er wird es seinem Helden nicht ersparen dürfen, seine Brust den Schwertern und Partisanen der Feinde auszusetzen oder sein Haupt zum Blocke zu tragen.

Es ist seltsam, daß Shakespeare, der oft mit so furchtbarem Ernst in den erschütterndsten Klängen zum Gericht ruft, doch die Nothwendigkeit der sittlichen Urtheilsfällung an anderen Stellen gänzlich übersieht, an Stellen, die nicht den leisesten Zweifel über das Maß der Schuld offen lassen. Der bodenlose Verrath, den der junge Prinz von Lancaster im zweiten Theile „Heinrichs des Vierten“ an den verbündeten Heeren der Gegner übt, die bübische Perfidie des Claudio, der, einer schurkischen Verläumdung blindlings folgend, seine Verlobte öffentlich am Altar beschimpft — das sind Dinge, die wir nicht ertragen können, ohne den Richt-

ſpruch des Dichters zu hören. Wir kommen um die Reinheit und Freiheit des Genuſſes, um die Harmonie unſeres äſthetiſchen Empfindens, wenn er uns verſagt bleibt. Und das bleibt er in den genannten und in einer Reihe von anderen Fällen, auf die im Laufe der Darſtellung die Rede kommt und von denen nur einige hier mit den Namen Proteus (Veroneſer), Oliver (Wie es euch gefällt), Jeſſika, Richard der Zweite bezeichnet werden mögen. Es mag ausdrücklich wiederholt werden, daß dieſe Forderung mit dem Ausgang der dramatiſchen Perſon im Stück, ihrer Belohnung oder Beſtrafung wenig oder gar Nichts zu thun hat. Richard der Zweite z. B. erleidet auch bei Shakeſpeare, wie natürlich, das hiſtoriſche und allzu verdiente Ende — gerade hier aber nimmt der Dichter für den Untergehenden ſo fühlbar Partei, daß er dadurch den ſittlichen Standpunkt, der dem Helden und dem Stücke gegenüber von Anfang an einzig eingenommen werden konnte, ſelbſt auf das Schlimmſte verrückt. Die beiden erſtgenannten Beiſpiele reden übrigens wohl am deutlichſten, und ihre Behandlung durch Shakeſpeare iſt kaum zu faſſen. Ein Vertrauensbruch wie der des Prinzen Johann (des ſpäteren Herzogs von Bedford) ſpottet aller Beſchreibung. Wenn der Dichter hier nicht Worte der flammendſten Entrüſtung fand, wie Schiller im Wallenſtein („Wer das Vertrau'n vergiftet, o der mordet das werdende Geſchlecht im Leib der Mutter"), Hebbel in den Nibelungen („Kennſt du den Treubruch? den Verrath? Sieh' ihm in's Aug' und lächle noch"), dann hätte er doch im Verfolg der Handlung dieſe Nichtswürdigkeit zu Schanden werden laſſen und uns zum mindeſten den Charakter motiviren müſſen. Aber es unterbleibt Alles. Auch das Betragen des Claudio iſt zu niedrig, als daß wir mit ihm in die frohen Klänge einſtimmen könnten, die „Viel Lärmen um Nichts" endigen wie ſie es eröffnen. Wenn man in Betrachtung ſolcher Fälle an die prunkhaften Verſicherungen der Shakeſpearomanen denkt, der Dichter übe die poetiſche Gerechtigkeit in ſo ſubtiler Weiſe, wie kein anderer Poet, dann begreift man den Aerger des guten Benedix, der eher hundert Vergehen gegen den heiligen Geiſt der Poeſie, als ein einziges gegen das ſittliche Gefühl ertragen hätte, und verzeiht ihm

einige der Sünden seiner „Shakespearomanie“. Otto Ludwigs Studien hat Benedix nicht mehr gekannt. Daß selbst dieser gegen sich so wahre und scharfblickende Mann behaupten kann, Shakespeare „proportionire Schuld und Strafe stets auf das Vollkommenste und bemäntele Schuld und Thorheit nie“ (pag. 431), gehört zu den Unbegreiflichkeiten und beweist höchstens die bezaubernde, verblendende Macht des großen Dichters. Denn derselbe Ludwig sagt an anderer Stelle (pag. 267) wörtlich: „Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es sich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urtheils zu sein fühle, jede, wenn auch nur im Moment irrige Opposition stört den Genuß. In diesem seinen ausgesprochenen Urtheile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwischen Weltmann und Asket; er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlassen.“ — Das ist so richtig wie möglich. Aber wo bleibt die Nutzanwendung?

Vielleicht werden aber auch so befremdliche Züge wie die angeführten, die bei einem mittelmäßigen Dichter gar nicht zu ertragen wären, die wir aber bei Shakespeare hinnehmen, weil sie dicht neben den höchsten Schönheiten und Wahrheiten stehen, gerade durch seine eigenartige Größe verständlich und vielleicht stehen sie im engen Bunde mit gewissen fast immer wiederkehrenden Schwächen seiner Werke, die von den meisten seiner Ausleger ignorirt oder doch unerklärt gelassen werden, die aber dem Verfasser gerade vom theatralischen Standpunkt aus doppelt beachtenswerth erscheinen. Mag es versucht werden, in dem Folgenden hierüber Klarheit zu gewinnen.

Betrachtet man allein die Summe der Gaben, die den dramatischen Dichter ausmachen, so giebt es keinen, der sie in so glänzender Fülle in sich vereinigte wie Shakespeare. Er gebietet unumschränkt über ein ganzes Heer wechselnder Charaktere, die, oft nur in leisen Zügen von einander unterschieden, immer ganze Individualitäten sind, und wo die Welt der Wirklichkeit endigt, da breitet seine Phantasie die Flügel aus, um freier noch, als im Endlichen, aus ungesehenen und ungehörten Reichen die wunderbarsten Geschöpfe zu beschwören. Ihm ist keine Empfindung

fremd, er kennt das Höchste und Tiefste in den Reichen des Denkens und der Leidenschaft und erschließt oft mit einer kurzen Sentenz eine weitreichende Aussicht in die Schachte goldener Lebensweisheit. Alles Wirkliche im Leben der Stände, der Berufsarten, der Nationalitäten ergreift er mit einem erstaunlichen Scharfblick für das Wesentliche und verschmilzt es charakteristisch mit seiner dramatischen Gestalt. Dabei ist er, sobald es sich nicht um politische und patriotische Interessen handelt, von einer Objectivität, die nur einem Genius möglich ist, der sich in den heißen Kämpfen des Lebens doch den Geist klar bewahrt und sich aus dem Getümmel der Leidenschaften zu der Freiheit einer hellen, vielleicht schmerzvollen Erkenntniß hindurchgerungen hat. Wenn er auf religiösem und philosophischem Gebiete Allen Alles geworden ist, Katholiken und Protestanten, Pantheisten und Pessimisten ihn zu dem ihrigen haben machen wollen, so konnte er diese allseitige Macht auch nur üben, weil er selbst in den Banden keines Dogmas befangen war; und wenn man sich darüber streitet, wie die Worte des Glaubens und des Unglaubens in dem Munde seiner Gestalten zu reimen sind, so möge man bedenken, daß der wahre Dichter allen diesen Erscheinungsformen gerecht zu werden vermag. Während aber der Dogmenlose alle Vorstellungen des positiven Glaubens doch jedenfalls kennt und die rührende Erhabenheit und Poesie der Bibel ihm nie verloren gehen können, wird der Enggläubige sich nie und nimmer zu der überzeugungsvollen Verkündigung des Gegentheils emporschwingen. Ein Wort wie das des Prospero:

„Wir sind solcher Zeug
Wie der zu Träumen und dies kurze Leben
Umfaßt ein Schlaf,"

spricht beredt genug.

Das Höchste seiner Schaffenskraft ist aber jenes sich dem strengen Nachweise, wie es geworden, ganz entziehende psychologische Hellsehen, das um so bewunderungswürdiger erscheint, je weniger das Dargestellte ein blos aus der Erfahrung geschöpftes Nachzeichnen möglich macht. Gerade diejenigen seiner Geschöpfe, die im Wirbelwind der Leidenschaft daherfahren, wirken mit einer

erschreckenden Glaublichkeit, und wie groß und schlechthin einzig sein Erfassen pathologischer, besonders psychiatrischer Zustände ist, davon legt u. A. die im Zusammenhang der Abhandlung in diesem Buche citirte Schrift von Stark über „König Lear" ein erschöpfendes Zeugniß ab. Man braucht sich nicht zu scheuen, sein Schaffen, wie das eines jeden großen Dichters, mit der zeugenden Naturkraft zu vergleichen. Carlyles schöne Worte treffen im Kern durchaus das Richtige: „Die Werke eines solchen Mannes wachsen, so viel er auch durch den höchsten Aufwand bewußter und vorbedachter Thätigkeit erreichen mag, unbewußt aus unbekannter Tiefe in ihm hervor, wie die Eiche aus dem Schooß der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und Gewässer sich selbst hervorbringen." Das gilt von jeder genialen Hervorbringung, aber von Shakespeares ganz insbesondere. Sogar die äußere Art seines Schaffens hat Nichts von der „Arbeit" an sich. Er schrieb seine Werke mit fliegender Feder, in einem Zuge; wie seine Bühnengenossen John Heminge und Henry Condell, die Herausgeber der ersten Folio-Ausgabe, glaubwürdig versichern, und wie Ben Jonson bestätigt, änderte er beim Schreiben nicht und strich nicht aus. „He scarcely blotted a line." Und für diesen unerschöpflichen Reichthum seiner Gestaltungskraft findet er Worte, die in Wahrheit die dichterische Sprache an sich sind, deren Geheimniß er trotz mancher bombastischen Verirrungen wie Wenige gefunden und durch die That besiegelt hat. Seine Geschöpfe reden nicht das, was die Menschen der Wirklichkeit in einer gegebenen Situation *gesagt*, sondern was sie empfunden haben würden. Er wird der Herzenskündiger seiner Gebilde, er entfaltet den in ihrer Seele verborgen schlummernden Keim zur dichterischen Blüthe. Was der Verfasser dieser Arbeit im I. Bande in seiner Abhandlung über Goethes „Iphigenie" als entscheidendes Merkmal der dramatischen Sprache glaubte bezeichnen zu müssen, vermag kaum ein anderer Poet so zu erfüllen wie Shakespeare. Wo der gequälte Mensch nur schreien würde, redet der Mensch des Dichters. Diese wunderbare Kunst der Sprache giebt seinen Gestalten zugleich die imponirende Hoheit und Freiheit. Selbst die im blindesten Affect Rasenden lösen sich dadurch noch

aus dem Chaos der sie bewegenden Empfindungen los. Man denke an Othellos unerreichbare Worte: „Fahr wohl, du königlich Panier und Prunk des Kriegs.“ Wer mit solchen Gaben ausgerüstet ist, der hat in dem Worte des Hamlet sein eigenes Bild gezeichnet:

„In Wahrheit ein Verein und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt!“

Es liegt nun aber leider in der Natur alles Irdischen, daß das schlechthin Vollkommene ein Ideal bleibt, das sich nur in seltenen Momenten verkörpert — je vielgliedriger ein Werk (der Natur oder der Kunst) ist, aus je mehreren Theilen es sich zusammenzusetzen hat, desto geringer werden die Chancen des Zusammenwirkens aller einzelnen Glieder zum Ganzen sein. Selbst wo alles Material zum Meisterwerk beisammen ist, kann ein Fehler in der Vertheilung, ein Zuviel hier, ein Zuwenig da, die Harmonie stören. Das ist eine so gewöhnliche Erfahrung, daß man nicht nöthig hat, bei ihr zu verweilen oder ihrer Wahrheit nachzuspüren. Daß das Drama von ihr nicht ausgenommen ist, versteht sich von selbst, ja es leuchtet ein, daß, da es zu den ausgebildetsten Erscheinungen gehört, es eben um der Mannichfaltigkeit seines Organismus willen die Höhe einer absoluten Vollkommenheit am seltesten erreichen wird. Wir wollen an jeden einzelnen Charakter, an das Verhältniß der dramatischen Personen zu einander glauben, wir wollen eine von möglichen Voraussetzungen ausgehende nothwendige Handlung, wir wollen intellectuell und sittlich befriedigt werden und verlangen in jedem einzelnen Moment und in der Wirkung des Ganzen den Eindruck des Schönen, das uns die Wahrheit des Daseins frei von Zufälligkeiten zeigt und in die lusterweckende sinnliche Form den Geist eines allgemeinen Gesetzes gießt; der Natur einer jeden menschlichen Empfindung entsprechend, die erregt wird, sich steigert, einen Höhepunkt erreicht und zurückebbt, wollen wir in dem Ganzen des Dramas diese ästhetische Wellenlinie wiederfinden, und zu Allem soll sich das Ganze den technischen Bedingungen der Bühne und der Voraussetzung, als sähen wir das Werk im Theater, mithin unserer Genußfähigkeit anpassen, die ihre be-

stimmten zeitlichen Grenzen hat. Unter dem Hinblick auf diesen Zweck ist das Drama bei allen Völkern entstanden; er hat ihm seine Gestalt mitgeben helfen, die Knappheit und Gedrängtheit, die auf dem kürzesten Wege, der nur für den Ungeschickten „la longue carrière de cinq actes“ wird, die größten Geschicke sich vollenden läßt. Es giebt kein Drama, das zwanzig Acte haben oder zwanzig Stunden währen dürfte. Auch die Trilogieen und Tetralogieen verzichten nicht auf die Abgeschlossenheit der einzelnen Theile in sich. Mit anderen Worten: ein Drama *entsteht* nicht nur, es wird auch zweckvoll componirt, und dieser Zweck giebt sich nicht nur in der Dauer, sondern in der ganzen Führung der Handlung, der Gruppirung und Ausgestaltung der Charaktere auf Schritt und Tritt zu erkennen; es ist die Summe dessen, was Schiller in den oben citirten Worten so schlagend bezeichnet.

Hier ist nun ein Punkt, wo der große Shakespeare sterblich ist und dem Irdischen seinen Tribut zu zollen hat. Gerade in dem seinen Genius so überraschend kennzeichnenden Umstand, daß er in seinen Manuscripten „nicht änderte“, gerade in diesem fast intuitiven Proceß seines Schaffens liegt eine Gefahr, der er nicht immer entgangen ist. Größere künstlerische Organismen werden auch bei den größten Geistern, wenn überhaupt je, nur selten Schöpfungen eines einzigen „großen Wurfes“ sein. Das architektonische Element in ihnen ist Sache der Ordnung, der Berechnung, der Arbeit, und nur ein unklarer dilettantischer Schwärmersinn könnte in dieser Arbeit etwas die Kunst Herabwürdigendes erblicken. *So* ist die künstlerische Inspiration nicht zu verstehen, als wären der Poet, der Musiker, der Maler etwa wie der Schreiber der Apokalypse nur die willenlosen Werkzeuge des über sie kommenden Geistes. Ein lyrisches Gedicht, ein einzelner Charakter, eine einzelne Scene mag ihren Schöpfern gleichsam im Feuer aufgehen und vollendet sein, ehe sie nur darüber nachgedacht haben. Bei unseren größten Geistern mag die instinctive Sicherheit dieses unbewußten Schaffens sich auch über größere Massen und Formen erstrecken — aber ein vollendetes Drama, ein guter Roman wollen „componirt“ sein, und fehlt diese planvolle Arbeit, dann wird es Stückwerk oder Halbheit geben.

Wüßte man auch Nichts von Shakespeares Art zu arbeiten und nimmt man immer an, daß er vor dem Niederschreiben sein Werk im Kopfe schon fertig trug — das würde die Einsicht nicht hindern noch ändern, daß es ihm an dieser Arbeit oft gefehlt hat und daß ihr Walten selbst Werke wie die seinigen sehr oft einer größeren Vollendung genähert haben würde. Ob seinem Genie diese ordnende Thätigkeit zusagte oder nicht, und ob er, wenn er sie besessen hätte, noch in all seiner Größe der Nämliche geblieben wäre, darauf kommt es nicht an. Jedenfalls liegt hier die Erklärung für so manchen, oft unbegreiflichen, fast immer abstellbaren Fehler seiner Werke.

Zu den oft erwähnten gehört das, was gewöhnlich schlechthin als „mangelhafte Composition" bezeichnet wird: das Fehlen des architektonischen Gleichgewichts. Es darf nicht verhehlt werden, daß die Begrenzung dieses Begriffs von der subjectiven Empfindung abhängt, wie denn auch das feinste Verständniß des schaffenden Künstlers für das Architektonische des Dramas mehr der Intuition angehört als Sache der Reflexion ist, wie Schillers „Räuber" und „Kabale und Liebe" deutlich beweisen: ein eben zwanzigjähriger mit dem Theater noch nicht bekannter Dichter fand auf Grund dürftiger Spuren mit ihnen sofort die dramatischen und theatralischen Gebote. Es giebt hier wie in der Architektur selbst ein oberstes geheimnißvolles Gesetz des Gleichmaßes, das deutlich gefühlt wird, aber doch nicht exact beweisbar ist. Gewisse Fehler zeigen sich aber, besonders wo sie extrem auftreten, Allen an: die Häufung des Stofflichen und die dadurch bedingte Unübersichtlichkeit des Gefüges; die Anknüpfung von Fäden, die plötzlich aufgegeben werden; das breite Vordrängen des Unwesentlichen, der Episode und des Intermezzo; die Verschiedenheit im Stil der einzelnen Theile des Werkes, die füglich auch unter die Gebrechen der Composition, der „Zusammenfügung" zu rechnen ist, da ihre einzelnen Theile vortrefflich sein können, und die Störung eben darin besteht, daß Unzusammengehöriges verbunden ist. Auch die Zersplitterung des Scenariums ist hieher zu rechnen — nur muß sorgfältig abgewogen werden, wie weit diese die ganz natürliche, berechtigte und für den Dichter

glänzende Vorzüge in sich schließende Ausnutzung der englischen Bühne (s. unten) oder eine vermeidbare Störung des einheitlichen Kunsteindrucks ist. Alles Uebrige ist jedoch von örtlichen und zeitlichen Eigenthümlichkeiten durchaus unabhängig. Die Stoffhäufung des „Titus Andronicus" und „Heinrichs des Fünften", die Sorglosigkeit, mit der die in „Wie es euch gefällt" angeregte dramatische Erwartung getäuscht und der Streit der herzoglichen Brüder, der den Ausgangspunkt des Stückes bildet, ganz bei Seite geschoben wird, Episoden wie die der Gräfin von Auvergne in „Heinrich dem Sechsten" sind zu allen Zeiten und bei allen Völkern fehlerhaft, und selbst die ruhmreichen Gestalten der Eastcheap-Schenke, diese unsterblichen Schöpfungen eines einzig dastehenden Humors, vermögen uns nicht darüber zu täuschen, daß der ganze „Heinrich der Vierte" als *Drama* eine wahre Musterkarte von Fehlern gegen die Composition ist. Otto Ludwig bemerkt in seinen Shakespeare-Studien (pag. 15) einmal sehr richtig: „Tragische Nothwendigkeit kann eigentlich Nichts heißen als tragische Zweckmäßigkeit, richtige Berechnung jedes einzelnen Moments im Ganzen auf den Zweck des Ganzen, Uebereinstimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen, daß also der Poet nirgends eine Erwartung im Zuschauer erregt, die nicht erfüllt würde und Nichts sich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde." Das trifft den Nagel auf den Kopf, und es ist nur Schade, daß Ludwig es hier wieder wie so oft unterläßt, Shakespeare mit dem von ihm aufgestellten Maße zu messen. Auch die Stilungleichheit ist für ein feineres Gefühl einer der empfindlichsten Compositionsfehler, der überdies den Nachtheil hat, auch das an sich Vortreffliche um seine Wirkung zu bringen. Wenn wie in „Heinrich dem Sechsten" Auftritten von dem packendsten Realismus in Inhalt und Ausführung plötzlich eine geradlinig gebaute Scene von romanischem Geschmack folgt, wenn wie in „König Johann" und selbst in „Richard dem Dritten" die symbolisirende Scene neben der an sich wahren, die Skizze neben der Détailarbeit steht, wenn selbst in einem Meisterwerke wie „Othello" die vollkommenste Technik plötzlich (in den Monologen des Jago) der aufdringlichen Deutlichkeit der Komödie weicht, die

ihren Puppen den bekannten Zettel mitgiebt, der besagt, was sie sind und was sie wollen, dann entsteht ein Mißbehagen, das uns auch des Vollkommenen nicht froh werden läßt. Die meisterlichste Scene Shakespeares müßte in einem antiken Drama ebenso störend wirken wie eine Scene im Stil des Sophokles im „Macbeth" oder „Hamlet".

Auffallender noch als solche Compositionsmängel ist das öftere Ausgehen Shakespeares von unmöglichen und unwahrscheinlichen Voraussetzungen (auch in Stücken von nicht phantastischem Charakter), die mangelnde oder unzureichende Motivirung, kurz die Verletzung der sachlichen und (was mehr bedeuten will) der psychologischen Glaubwürdigkeit, und man kann geradezu sagen, daß es fast kein Drama Shakespeares giebt, in welchem nicht in irgend einem Punkte ein Verstoß dagegen zu finden wäre. Nur seine göttliche Poesie vermag uns über den Umstand, daß Posthumus und Cymbelin die Imogen nicht erkennen, daß sich die Verwechselung des Sebastian mit der Viola nicht sofort aufklärt, hinwegzutäuschen. Doch das sind Nebendinge. Schwerer fällt es ins Gewicht, wenn auf solchen Unwahrscheinlichkeiten ein Theil des dramatischen Gebäudes errichtet ist: wie auf dem unbegreiflichen Benehmen des klugen Edgar in dem Ränkespiel seines Bruders die Tragik des Hauses Gloster beruht, oder wenn wie im „Othello" durch das ganz unglaubwürdige Verhalten der Emilia bei dem Suchen und Fragen nach dem vermißten Tuch die Katastrophe zum Ausbruch gebracht wird. Bis zum Barocken zeigen sich solche Verstöße in den Veronesern, Maß für Maß, Ende gut Alles gut, Wie es euch gefällt, also gerade in einer Reihe von Stücken, die dem Theater fern geblieben sind und auch trotz aller künstlichen Bemühungen fern bleiben werden. Der Grund dafür ist unschwer gerade in der Natur dieser Fehler zu finden, die nirgends fühlbarer werden als im Theater. Schauspieler und Publikum sind außerordentlich empfindlich, wenn ihnen die Darstellung oder die Hinnahme einer bloßen Unmöglichkeit zugemuthet wird. Was bei der Lectüre wenig beachtet oder zu gering angeschlagen wird, tritt in der Anschauung scharf hervor. Am grellsten beleuchtet zeigt sich aber in der theatralischen Dar-

ſtellung ein anderer mit der Sorgloſigkeit der Motivirung zuſammenhängender charakteriſtiſcher Fehler des Dichters: die unzulänglich erklärten oder ausgeführten Willenswendungen ſeiner Geſtalten, ein Fehler, der eben auch in den zuletzt aufgeführten Dramen beſonders augenfällig hervortritt. Sei es verſtattet, da die Extreme am beſten beweiſen, mit dieſen voranzugehen.

In den „Veroneſern“ wendet ſich einer der beiden „Edlen“, Proteus, im 2. Act (Scene 4) ebenſo jäh und unmotivirt von Silvien zu Julien, wie er im 5. Act mit wahrhaft beleidigender Schnelligkeit zu dieſer zurückkehrt. Seinen Freund Valentin hat er durch den erſten Abfall hinterliſtig um ſein Glück und ſeine Liebe betrogen. In gerechteſter Entrüſtung tritt Valentin dem Verräther mit den Worten gegenüber:

„Gemeiner Freund, das heißt treulos und lieblos
(Denn ſo ſind Freunde jetzt), Verräther Du!
. . . . . .
O ſchlimme Zeit, o ſchmerzliches Verwunden,
Da ich den Freund als ſchlimmſten Feind erfunden.“

Darauf entgegnet Proteus, der wohlverſtanden noch Nichts zu ſeiner Entſchuldigung geſagt und gethan und der noch kurz vor dieſen Worten auf dem Gipfel ſeiner Niederträchtigkeit ſtand:

„O, Scham und Schuld vernichtet mich! —
Vergieb mir, Valentin, wenn Herzensreue
Genügen kann, die Sünde abzubüßen,
So ſieh mein Leid; die Schuld iſt größer nicht
Als jetzt mein Schmerz.

Valentin.

So bin ich ausgeſöhnt
Und wieder acht' ich Dich als ehrenvoll. (!)

Käme einem gewiſſenhaften Recenſenten in einem modernen Drama eine ähnliche Wendung vor, er würde ſie eine überſchwängliche Naivetät oder eine unglaubliche Flüchtigkeit nennen, die kritiſchen Kläffer aber würden ſie jubelnd verhöhnen. Und man leſe nur einmal die Scene im Zuſammenhang, um den richtigen Eindruck zu empfangen. Dieſer Proteus hat etwa achtzehn Zeilen vor ſeiner „Reue“ der Silvia, die ihn „Du Trüger Deines wahren Freunds!“ nennt, die freche Antwort gegeben: „In Liebe, wem

gilt da Freundschaft?“ und dem geängsteten Mädchen mit Gewalt gedroht. Die angeführte Stelle ist übrigens nicht die einzig schlimme des fehlerhaften und verletzenden Stücks, das unter die „Classicitäten“ zu rechnen und, wie es in Dresden versucht ist, auf dem Theater einbürgern zu wollen, eine durch die Pietät für den Dichter kaum zu entschuldigende Verirrung ist.

Ein ebenso schlimmes Beispiel giebt uns „Wie es euch gefällt“. Der schurkische Oliver, der den jüngeren Bruder wie einen Paria behandelt, ihm nach dem Leben getrachtet und offen ausgesprochen: „Ich hoffe sein Ende zu erleben, denn meine Seele, ich weiß nicht warum, hasset Nichts so sehr als ihn,“ ist, in die Verbannung geschickt, im Walde durch eben diesen Bruder, Orlando, von einer Schlange und einer Löwin befreit worden. Sofort ist er auch völlig umgewandelt, bleibt es bis zum Schluß und wird sogar mit der Hand der schönen, lieblichen Celia beglückt. Man vergleiche die dritte Scene des vierten Actes.

Celia.

O, von dem Bruder hört' ich ihn [Orlando] wohl sprechen,
Und als den Unnatürlichsten, der lebte,
Stellt' er ihn dar.

Oliver.

Und konnt' es auch mit Recht,
Denn gar wohl weiß ich, er war unnatürlich.

. . . . . .

Celia.

Ihr war't es, der so oft ihn tödten wollte?

Oliver.

Ich war's, doch bin ich's nicht; ich scheue nicht
Zu sagen, wer ich war, da die Bekehrung
So süß mich dünkt, seit ich ein Andrer bin.

Das ist oberflächlich und gewaltsam! Die Reue einer leidenschaftlichen Natur kann zur Liebe führen, die inbrünstig ist, wie es vordem der Haß war; es ist schon oft aus einem Saulus ein Paulus geworden — aber dem gemeinen, kalten Schurken dies gute Loos im Handumdrehen zu bereiten, das steht im Widerspruch mit jeder psychologischen Erfahrung. Die Wendungen des Saturnin im „Titus Andronicus“ (I., 2), des Leontes im

„Wintermärchen", die Umwandlung des Warwick in „Heinrich dem Sechsten" (III., 3; sein Uebertritt von Eduard zu Heinrich und Margaretha), die gründliche Charakteränderung des Cardinals Wolsey in „Heinrich dem Achten" sind von gleicher Deutlichkeit. Nun ist zwar der künstlerische Meister nach seinen größten und nicht nach seinen geringsten Gaben zu messen. Es wird aber auch Niemandem einfallen können, Shakespeare nach diesen Beispielen zu beurtheilen. Sie geben uns jedoch die Richtschnur zur Erkenntniß einer Fülle von Besonderheiten in seinen Werken an die Hand, klären uns über sie auf, auch wo sie maßvoll oder verschleiert auftreten, und führen uns zu ihrem Verständniß aus dem Naturell des Dichters und der Art seines Schaffens.

Man könnte die Unzulänglichkeit dieser Willenswendungen wie die Compositionsmängel und die unwahrscheinlichen Voraussetzungen bei Shakespeare mit seiner Schnellarbeit erklären. Auf schwankem Grunde hätte er mit sorgloser Phantasie ein zauberhaftes Gebäude aufgeführt, das, wenn der fünfte Act sein Recht forderte, eilig zum Abschluß gebracht werden mußte, seine inneren Verhältnisse mochten es gestatten oder nicht. Auch eine gewisse Flüchtigkeit, die bei dieser Art des Schaffens unausbleiblich ist, hätte die Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile des Dramas nicht hinlänglich erwogen. Das trifft nun zwar in vielen Fällen das Richtige. Selbst in seiner reifsten Zeit begeht Shakespeare offenbare Nachlässigkeiten, die bei einigermaßen sorgfältiger Arbeit leicht zu beseitigen gewesen wären. Da wir aber auch mitten in seinen größten Meisterwerken und bei einer Technik, die die denkbar vollkommenste ist, Schwächen in den Willenswendungen begegnen, an Stellen, die den Gedanken an eine bloße Flüchtigkeit gar nicht aufkommen lassen, die vielmehr des Dichters ganzes gewaltiges Können in höchster Schönheit und Kraftentfaltung zeigen, so liegt es nahe an einen tieferen Grund zu denken, aus dem sie gleichzeitig und eng verbunden mit seinem unsterblichen Theil hervorwuchsen.

Otto Ludwig sagt in seinen Studien (pag: 14): „Kein Charakter außer Coriolan hat bei Shakespeare eine Umkehr; sie gehen wie ein reißender Strom gradaus, von einem Punkte nach

der richtigen Mitte bis in ihr Uebermaß, in dem sie sich zerstören; sie sind gewissermaßen moralische Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur schlummernde Gefahr, durch irgend ein Aeußeres geweckt, aufsteht und sie unaufhaltsam mit immer wachsender Schnelle zur Selbstvernichtung treibt." Ein zutreffender Vergleich, der übrigens trotz Ludwigs entgegengesetzter Meinung auch für Coriolan paßt, dessen Umkehr doch nur eine Täuschung ist. Er deckt sich völlig mit der Goetheschen so meisterhaften Erklärung in den „Lehrjahren", dem Bilde von dem „Uhrwerk" in der Brust der Shakespeareschen Helden. In der That entwickeln sie sich mit solcher Naturnothwendigkeit, daß der Beginn ihres Auftretens auch schon ihr Ende bezeichnet. In der Reflexionslosigkeit ihres natürlichen Handelns, die nicht selten zu völliger Blindheit wird, gemahnen sie an die Gewalt der sinnlosen Elemente. Lear, Othello, Richard III. — ein Zug ist es in ihnen Allen, der mit Hinwegdrängung aller anderen sie zum Urbild einer Leidenschaft, einer Neigung, einer Anlage macht. In Allen steckt etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbstbestimmung Entzogenes; etwas Mechanisches, wenn man es rein äußerlich faßt, etwas Pathologisches, wenn man den Maßstab des durchschnittlichen gesunden Empfindens anlegt — auf alle Fälle aber eine zwangvolle subjective Nothwendigkeit. Auch der liebeskranke Romeo ist ein Elementarmensch in dem ausgesprochenen Sinne; auch die holdesten Frauen Shakespeares sind weniger moralische Bildungen, als Natur- und Sinnenwesen: Julia, Desdemona, Viola. Wie aber die Bewegung der Räder und Rädchen des Uhrwerks einem inneren Gesetze folgt, wie der Rundgang der Planeten und Monde unabänderlich derselbe bleibt und ein ihnen in den Weg tretendes Hinderniß die Störung des ganzen Getriebes zur Folge haben würde, so ist es auch bei den Shakespeareschen dramatischen Charakteren. Nie kann ein Uhrwerk durch allmählichen Uebergang in eine andere Bewegung versetzt werden; eine ins Laufen gebrachte Kugel ändert ihren Weg nur, wenn eine Gegenbewegung auf sie ausgeübt wird, mit einem plötzlichen Ruck. Soll der Shakespearesche Held eine Veränderung seines Wesens, eine Umkehr erfahren, gegen die sich der

Dichter im Grunde seiner Seele sträuben muß, soll er eine andere Richtung seines Denkens und Handelns einschlagen, so geschieht dies durch einen jähen Stoß, ohne Vermittelung, ohne Uebergang. Hier liegt das Entscheidende, der eigenthümliche Mangel an vielseitiger Beweglichkeit (was nicht in tadelndem Sinne zu verstehen ist) der Shakespeareschen Helden, die unbedingte Hingabe an ihr inneres Gesetz, das keine oder nur eine gewaltsame Aenderung kennt, und hier liegt auch der große Unterschied Shakespeares von Goethe und Schiller. Zwar sind die Helden dieser eben so nothwendig wie diejenigen Shakespeares, aber ihr Handeln ist viel seltener aus einem einseitigen Charakterzuge motivirt, sie regen sich (wenn der Vergleich erlaubt ist) in zahlreicheren Gelenken und erwecken darum weit öfter als die Helden Shakespeares in uns das Gefühl der freien Selbstbestimmung, welches, was immer das Causalitätsgesetz sagen mag, das praktische Leben zum Glück für uns immer noch regiert. Der erste große Monolog Wallensteins im „Tod", die letzte Scene des ersten Actes ebenda, die Ueberredungsscene des „Clavigo", der ganze wunderbare erste Act des „Faust" sind für diesen Vergleich ungemein lehrreich. Sie geben uns Proben sorgfältigster Motivirung eines gradweisen Uebergangs im Fühlen und Handeln der dramatischen Helden. Auch der ganze Charakter des Prinzen von Homburg ließe sich hier anführen. Ein vortreffliches Muster ist auch die Gartenscene der „Stuart". Die Demüthigung der Maria, die Vertraulichkeit, die Schmeichelei, mit der sie die Feindin gewinnen will, ihr Stolz, ihr Verzicht auf die Krone mit dem resignirten „Regiert in Frieden!", die krampfhafte Spannung, als selbst daraufhin Elisabeth in kaltem Schweigen verharrt, dann der glühende Zorn des gekränkten Weibes, das Alles entwickelt sich in den feinsten Abschattungen und doch in großen Zügen; nirgends ist etwas Unvermitteltes, nirgends ein Sprung. Ebenso fein geht der Rückschlag von der triumphirenden Höhe in die trostlose Verzweiflung nach der Mortimerscene („Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord") vor sich. Wie sehr unterscheidet sich auch die Ueberredung des Herzogs von Burgund durch die Jungfrau von Orleans bei Shakespeare und bei Schiller! Es ist ein Vor-

gang, der von dem Zuschauer, der die Gewalt des gar nicht darzustellenden Wunders an sich selbst nicht erfährt, starken Glauben verlangt und der darum bei keinem der beiden Dichter ganz erschöpft ist. Aber wie ganz anders, wie viel allmählicher vollzieht sich doch die Umkehr bei Schiller als bei Shakespeare. Unsere deutschen Classiker arbeiten eben mit biegsamerem Material, Shakespeares Helden sind wie aus Erz gemeißelt. Nach dem Gesetz der Trägheit verharren sie in einem und dem nämlichen Zustand; ein Ruck und sie gerathen in einen anderen — wenn sie nicht zersplittern. Die großartige Erhabenheit solcher „verharrenden" Helden (Margaretha, Richard III., Lear, Goneril, Othello und Andere) mit ihrer Naturconsequenz und der Einseitigkeit ihres Laufs, der die meisten in die physische und geistige Vernichtung führt (Lear, Lady Macbeth), fehlt darum allen denen, die mit der Unfähigkeit sich sittlich frei zu bewegen in einer unvermittelten, unmotivirten, unmöglichen und unsittlichen Aenderung des Willens vor unseren Augen bloß gestellt werden. Es finden sich in dieser Art außer den angeführten bei Shakespeare zahlreiche Beispiele, die es schlagend kund thun, daß er eine Aenderung des Willens und der Denkweise, da er im Grunde an sie nicht *glaubt*, auch nicht künstlerisch zu behandeln vermag. Das langsame Hinüberleiten von einem Entschluß zum anderen, das, gilt es den Weg vom Guten zum Bösen, tausend moralische Scrupel zu überwinden hat, kennt er eigentlich nur im Macbeth. Aber es erfordert wenig Scharfblick, um zu erkennen, daß auch in diesem, dem modernen Empfinden verwandtesten seiner Helden nur ein vorhandener Keim zur nothwendigen organischen Entfaltung gebracht wird und daß von einer Umkehr bei ihm nicht die Rede sein kann. Auf die einzelnen Beispiele und die einzelnen Phasen kann und muß natürlich bei der Betrachtung der Dramen selbst hingewiesen werden. Hier kann nur ein allgemeiner Gesichtspunkt gegeben und eine Formel aufgestellt werden, die, wie der Verfasser deutlich fühlt, cum grano salis zu verstehen ist. Aber es wird sich dem aufmerksamen Betrachter aufdrängen, daß Shakespeare im Grunde der Dichter der beharrenden, elementaren Naturen ist, die wohl entwickelt und entfaltet werden und so

einen Werdeproceß, der natürlich auch ein Veränderungsproceß ist, durchmachen müssen, die aber von einer Aenderung und Beeinflussung ihrer Natur durch den freien Willen Nichts wissen wollen. Nur unter diesem Gesichtswinkel ist es zu begreifen, daß Shakespeare, wenn er es anders versucht, unglaubwürdig bis zur völligen Unmöglichkeit werden kann, und nur so werden auch die moralischen Ungeheuerlichkeiten, die er ohne Richtspruch läßt, verständlich. „Was er an seiner Natur nicht ändern kann, das rechnet ihr ihm für ein Laster," sagt einer der Bürger des Coriolan in der Auftrittsscene. Die Natur! Das ist das unverrückbare Heilige, an dessen Altar Shakespeare helllodernde, süßduftende Flammen entzündet, das ist die Göttin, die er nie vergebens angerufen hat. Es soll hier nicht die alte Frage erneut werden, ob nicht die Nothwendigkeit allen, auch des psychologischen Geschehens, die moralische Verantwortlichkeit aufhebt. Genug, daß Shakespeare sie principiell nicht preisgiebt. Die ergreifende Tragik, die darin liegt, daß die meisten seiner Geschöpfe trotz des inneren Zwanges ihrer Entwickelung (wie wir Alle) doch das Gefühl der Schuld und der Sünde thatsächlich empfinden, diesen bittern Widerspruch des Daseins, an dem gleichwohl die Ordnung aller menschlichen Dinge hängt, deckt er wie kein Anderer auf. Unter den Flüchen ihrer Ueberwinder sterben Macbeth und Richard der Dritte, und Othello richtet sich selbst. Auch hierin ist das Leben Shakespeares Lehrmeister. Man hat ihn einen protestantischen Dichter genannt, und vergleicht man ihn mit Calderon, so ist er es im schönsten Sinne des Worts. Kein draußen lauerndes Fatum weist seinen Helden ihren Weg, ihnen fehlt nicht wie dem Prinzen in „Das Leben ein Traum" das Gefühl der Selbstbestimmung; sie handeln nach eigenem Willen, d. h. sie folgen ihrer immanenten Gottheit. Daß diese selbst für unsere Erkenntniß die freie Selbstbestimmung ausschließt — das macht die Tragik Shakespeares so furchtbar ernst; das ist es auch, was ihn auf die leichte Brücke zog, die uns über den dunklen Abgrund des Lebens schwingend leitet: auf die Brücke des Humors; das ist es, was ihn frei aufathmen läßt, wenn er sich außerhalb der menschlichen Kreise in der Welt des rein Elementaren findet,

in dessen Schilderung er so unsäglich groß ist. Schiller und Goethe bedurften des Humors kaum, weder zum eigenen Heil noch zum Heil ihrer Kunst, und sie wußten ihn nur selten zu beschwören — Shakespeare bedurfte seiner und er steht ihm überschwänglich zu Gebote. Die ergreifende Gestalt des Narren im Lear, seine Brüder in den Lustspielen, Falstaff, der sanguinische Touchstone, Benedict, Armado, Jacques, Mercutio und selbst der alberne Tropf Lucio in „Maß für Maß" sind in dem ausgeführten Sinne nothwendige Schöpfungen des Dichters, der Humor selbst in allen Farben und Schattirungen schillernd. Diese Geschöpfe treibt das Wirrsal des Lebens mit seinen unvereinbaren Gegensätzen nicht wie Hamlet zum Weltschmerz; sie setzen sich mit komischer Resignation über seine Risse und Spalten hinweg. Sie sind neben seinen beharrenden Naturmenschen das Größte seiner wunderbaren Kunst. Ein Riese aber ist er in der Schilderung der willenlosen Natur, die nicht in die zwiespältige Menschenbrust gebannt ist. Das Weben des Mondscheins im Walde, den leisen Flügelschlag der Elfenwelt, Sturm, Wetter und jagende Wolken auf der schottischen Haide, die neckischen Sprünge der Kobolde — das hat Keiner so poetisch bezwungen wie Shakespeare. Der erhabene Geist gab ihm „die herrliche Natur zum Königreich". Er ist der größte Dichter des Elementaren.

Die hier ausgesprochenen Gedanken werden sich in den folgenden Abhandlungen wechselnd wiederholt und, soweit in ästhetischen Fragen von einem Beweise die Rede sein kann, an den Beispielen bewiesen finden. Es könnte den Anschein haben, als hätten sie mit dem Dramaturgischen im engeren Sinne, der Umsetzung des dichterischen Werkes in die theatralische Erscheinung Nichts zu thun, als seien sie rein ästhetischer Natur. Das ist jedoch nur scheinbar der Fall. Erst durch das wiederholte Anschauen sind sie dem Verfasser deutlich geworden und die Bühne ist die Stätte, wo ihre Richtigkeit oder Unrichtigkeit vor Allem geprüft sein will. Es giebt zwar gewisse Schönheiten in jedem Drama, die sich auf dem Theater immer verlieren: besonders feine Charakterzüge, Tiefen und Feinheiten der Rede und das rein Gedankliche, aber wie die großen Conturen des Dramatischen

durch die Darstellung erst in aller Schärfe hervortreten, so auch die eigenthümlichen Mängel, von denen hier die Rede war. Die meisten Erklärer haben sich bei der Lectüre in die poetischen Détails vertieft und das Gesammtbild darüber aus dem Auge verloren. Es ist begreiflich. Einem einzigen Satz wie dem der Viola „Ich baut' vor eurer Thür ein Weidenhüttchen u. s. w." entströmt ein poetischer Duft, der einzige Monolog des Othello „Die Sache will's" ergreift mit so erschütternder Gewalt, daß man sich von diesem Einzelnen kaum zu trennen vermag. Aber den Ueberblick über die Composition gewinnt man nirgends besser als im Theater, und das Theater ist es auch, das jede Stilungleichheit, jede Unwahrscheinlichkeit, jede unzulängliche Willenswendung unerbittlich kennzeichnet. Und die Bühne unsrer Tage ist es, die der Verfasser bei seiner Arbeit stets im Auge gehabt hat. Sie hat auch die Auswahl der Werke bestimmt, die der Betrachtung unterzogen wurden. Man hat u. A. „Maß für Maß", „Ende gut, Alles gut" für die Bühne zu gewinnen versucht — vergebens. Jenes Stück hat die rührend schöne Gestalt der Isabella und den Herzog und es enthält eine Fülle der klarsten Gedankenperlen, dieses hat die Gräfin Roussillon und den köstlichen Parolles — dennoch sind sie auf dem Theater unmöglich. Die Unwahrscheinlichkeit der Voraussetzungen dort, die Oberflächlichkeit der Lösung in beiden Stücken, die Fehler der Composition, die jähen Willenswendungen wirken auf das Publikum nur befremdlich, die Schönheiten dagegen nicht kräftig genug, um für die Mängel zu entschädigen. Warum ist „Heinrich der Achte" der Bühne nicht zu gewinnen gewesen? Er enthält einen Frauencharakter, der sich bei Shakespeare nie wiederfindet, die Meisterschöpfung der Königin Catharina, er giebt uns in dem Wolsey der ersten Hälfte ein ebenso genial gezeichnetes Charakterbild — aber er entbehrt so sehr aller Composition, er muthet uns mit dem Glauben an Wolseys rasche Sinnesänderung etwas so Unmögliches zu und er verletzt überdies unser Gefühl so stark durch die hier fast zur Laxheit werdende Objectivität, die sich scheut, die Motive des Königs beim richtigen Namen zu nennen, daß wir ihn auf der Bühne nicht genießen könnten, auch wenn er die

Verherrlichung der Elisabeth im Säuglingsalter nicht enthielte. Der Verfasser muß es dem geneigten Leser überlassen, die Berechtigung der getroffenen Auswahl auf die erwähnten Gründe hin zu prüfen. Er hat hier nur noch eine Frage zu berühren, die mehr das äußere als das innere Gefüge der Shakespeareschen Dramen betrifft.

Eine der seltsamsten Blüthen des Shakespeare-Cultus ist die bei fast all seinen Erklärern zu findende Behauptung, seine Dramen seien auch für den jetzigen Zustand der deutschen Bühne in theatralischer Beziehung das „Maß der Dinge". Wäre dies nur eine begeisterte Uebertreibung, die keinen Anspruch darauf erhebt, buchstäblich genommen zu werden, so könnte man sie auf sich beruhen lassen. Da solche Sätze aber wörtlich verstanden sein wollen und die Meinung die ist, es sei am gerathensten, die Shakespeareschen Dramen, so wie sie sind, auf unsere Bühnen zu bringen, so mag kurz dabei verweilt werden. Wie verbreitet diese Ansicht oder wenigstens ihr Vorgeben ist, kann man täglich aus den Theaterberichten der Zeitungen erfahren; fast keine Bearbeitung einer Shakespeareschen Tragödie entgeht den Angriffen einiger gelehrter Thebaner, die den Dichter durchaus und unter allen Umständen in integrum restituirt zu sehen wünschen. Für Jeden aber, der auch nur einigermaßen mit dem Wesen und der geschichtlichen Entwickelung des deutschen Theaterwesens bekannt ist, liegt der traurige Dilettantismus dieses Geredes auf der Hand. Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit war für den Genius des Dichters das auserwählteste Werkzeug, das er sich nur wünschen konnte. Mit den spärlichsten decorativen Hülfsmitteln versehen, die diesen Namen kaum verdienen, überließ der theatralische Apparat fast Alles, was heutzutage mit den kostspieligsten Mitteln zur Erscheinung gebracht wird, der Phantasie der Zuschauer. Ein beschriebenes Brett verkündete den Ort der Handlung. Das im Hintergrunde der Bühne sich erhebende feststehende Gerüst war je nach der Situation der Balkon im Garten der Capulets, die Mauerzinne von Angers, das Capitol im „Caesar". Welch' glückliche Voraussetzung für den Dramatiker, der ohne Beengung seiner Phantasie Raum und Zeit wechseln lassen konnte, wie er

wollte. Er brauchte nicht zu fürchten, die innere Einheit seines Werkes zu schädigen, da die äußere nicht gestört werden konnte. Es gab keinen Zwischenvorhang, keinen störenden und Zeit erfordernden Decorationswechsel bei offener Scene. Es bedurfte keines mühsam erfundenen neutralen Ortes, auf dem die dramatischen Personen zusammentreffen konnten — sie waren in jedem Augenblicke da, wo der Dichter sie haben wollte. Mit der äußeren Maschinerie konnte der Dichter auch einer kunstvollen oder künstlichen inneren Maschinerie des Dramas entrathen, die für unsere deutschen Dichter, die unter ganz anderen theatralischen Bedingungen schufen, oft eine zwangvolle Nothwendigkeit wurde. Odoardo Galotti hätte sich bei Shakespeare nicht zu entfernen brauchen, ehe Emilia aus der Messe kommt; Don Manuel und Don Cesar hätten sich bei der Meldung Diegos vom Raube der Tochter der Isabella nicht zu vermeiden brauchen, um den nothwendigen Aufschub der Katastrophe zu ermöglichen. In den berühmten Worten des Chors in „Heinrich dem Fünften“ (in denen das „O von Holz“ eine Anspielung auf die elliptische Gestalt des Blackfriars-Theaters enthält),

„Diese Hahnentenne
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wohl
In dieses O von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebt?“ u. s. w.

entwickelt Shakespeare selbst in der wunderbarsten, poesievollsten Weise die ganze Zauberkraft, die in diesem ärmlichen, keine Täuschung versuchenden, aber die Phantasie desto zündender erweckenden Bühnenapparat liegt. Mag Sir Philipp Sidney, der Dichter der „Arcadia“, über die Dürftigkeit der Scene in einer den Poeten in ihm einigermaßen herabsetzenden Weise spotten — wahr ist es doch, daß sich nur unter solchen Verhältnissen der Genius Shakespeares zu seiner ganzen freien und erhabenen Größe entwickeln konnte. Nur aus diesem Apparat heraus ist aber auch der häufige Scenenwechsel, der für unsere jetzige Bühne eine Zersplitterung des Eindrucks mit sich bringt, zu verstehen, die Anfügung kurzer, explicirender Flickscenen an eine große, dramatische Action, das „Abräumen“ der Scene (das Hinausschaffen Ge-

tödteter u. dgl.). Es giebt keine beneidenswertheren Bedingungen für einen Dramatiker, es giebt aber auch keinen Dichter, der sie auch nur annähernd so auszunutzen verstanden hätte wie Shakespeare.

Die neueren Poeten können sich in keinem gebildeten Lande solcher Vortheile rühmen, aber es wäre thöricht, uns die Theaterzustände des Elisabethanischen Zeitalters zurück zu wünschen, wie es thöricht wäre, unser Drama auf den Stand der sogenannten „Mysterien" zurückführen zu wollen. Das deutsche Drama und die deutsche Bühne haben ja leider keine eigentlich nationale Entwickelung durchgemacht. Die Ungunst unserer politischen Verhältnisse, die furchtbaren Stürme des dreißigjährigen Krieges zerstörten die vorhandenen jungen Keime, und bei dem Mangel starker dramatischer Talente, die ein fruchtbares Vorbild hätten geben können, blieb es auch nach dem Osnabrücker Frieden ein volles Jahrhundert lang bei dem Fluch, der der deutschen Dichtung seit dem Niedergang der Minnepoesie mit einigen wenigen Ausnahmen anhaften blieb: Rohheit oder Langeweile. Gegen die wüsten Späße des Hanswurst lehnte sich die pedantische Gelehrsamkeit mit ihren Nachahmungen französischer Originale auf. Beide hatten Unrecht, das Heil war von keinem zu erwarten, aber die Thatsache bleibt, daß die erste neue Regung einer ernsten Dramendichtung von der romanischen Poesie und ihrer strengen, steif-akademischen Manier ausging. Sie war unter den gegebenen Umständen mit ihrer geradlinigen Consequenz für den zu romantischer Zerfahrenheit und Planlosigkeit neigenden deutschen Geist ein wahres Glück, und die Rettung, die sie der deutschen Dichtung brachte, sollte stets freudig anerkannt werden, wie langweilig und marionettenhaft immer ihre ersten Früchte auf deutschem Boden waren. Eine frühzeitigere vertrautere Bekanntschaft mit Shakespeare und der Versuch, sich ihm anzuschließen, hätte sicherlich einen heillosen Wirrwarr hervorgerufen, und vielleicht suchten wir noch heutzutage vergeblich nach einer deutschen Tragödie. Es kam nur darauf an, die Regeln der Einheitentragödie flüssig zu machen, sie den Anforderungen der deutschen Natur anzupassen — Gebote, deren Erfüllung keine geringere Autorität als Lessing sich angelegen sein ließ. In der hellsten Einsicht, daß nur auf dem

begonnenen Wege fortgefahren werden dürfe, hielt er sich, bei all seiner Bewunderung Shakespeares, im Wesentlichen doch an die Compositionsweise der Romanen und gab in der Sara Sampson und mehr noch in der Minna und der Emilia in seiner geistvollen Erweiterung der classischen Regeln unendlich viel mehr, als die tragédie classique zu geben vermocht hatte. Seine einfachen, durch keine Seitenläufer und Intermezzi gestörten, mit allen Gliedern eng in einander greifenden Handlungen geben sich in der geschlossensten Theaterform bei einem sehr mäßigen Scenenwechsel, der sich kein einziges Mal innerhalb der Acte vollzieht. Wenn er im „Nathan" bei aller Einfachheit des fast handlungslosen, für ein fünfactiges Schauspiel bewunderungswürdig angeschwellten Vorgangs in scenischer Beziehung freier verfuhr, so verräth das nur seine scharfe Erkenntniß, daß der germanische Genius, dem es an theatralischer Schulung gebrach, in diesen Freiheiten mit den Franzosen keinen Fehler erblicken, und daß eine allzustrenge Beachtung der Sceneneinheit für uns zur Fessel werden würde. Maßvoll bleibt aber dieser Gebrauch auch im „Nathan" stets, und er mußte es sein, weil die romanische Auffassung des Bühnenraums eine völlig andere als die der Engländer zu Shakespeares Zeit war. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als habe die einförmige Scene der Franzosen mit der englischen die größte Aehnlichkeit. Der Unterschied ist nur der, daß die erste einen ganz bestimmten Raum vorstellt, während die letzte in der Weise neutral ist, daß sie jeden Raum vorstellen kann. Die erste verengert das Locale, die andere hebt es auf oder dehnt es doch ins Grenzenlose. Beide kommen der Illusion wenig oder gar nicht entgegen, aber mit dem Gedanken, daß die romanische Bühne so, wie sie sich darstellt, eine bestimmte Oertlichkeit repräsentirt, verbindet sich auch der andere, daß, wenn die Oertlichkeit wechseln soll, die Bühne dann auch ein anderes Aussehen annehmen muß. So geht aus dem Princip der französischen Bühne bei der geringsten Abweichung von der strengen Einheit die Forderung der scenischen Illusion gebieterisch hervor. Uebrigens besaß das Publikum nicht die Bereitwilligkeit der Engländer der Elisabeth, durch das Spiel der eigenen Phantasie das

ſceniſche Gerüſt charakteriſtiſch zu umkleiden. Die Forderung der Illuſion war auch in Deutſchland, angeregt durch den Opernluxus, principiell eine ſelbſtverſtändliche geworden, wenn man auch in der Praxis noch mit einfachen Andeutungen vorlieb nahm. Jedenfalls war mit dem Verlangen, die Bühne ſolle das Darzuſtellende in jeder ihr erreichbaren Weiſe in die Erſcheinung umſetzen, ein Element in das Theater getragen, das auf die Geſtaltung des Dramas nothwendigerweiſe Einfluß üben mußte. Sollte die Bühne einmal illudiren, dann war jene Freiheit der Shakeſpeare'ſchen Compoſition ganz von ſelbſt unthunlich. Die innere Einheit des Kunſtwerks mußte ſich auch äußerlich verrathen. Konnte ſie es bei Shakeſpeare — zum Glück für ihn! — in der ſchlichten Gleichförmigkeit ſeines Brettergerüſtes, ſo konnte ſie es bei dem jungen, erblühenden deutſchen Drama nur in der möglichſten Vereinfachung der Scenerie, die alle Unruhe, ſtörende Pauſen, ſtörende Ablenkungen durch das (oft ſehr ungenügende) Aeußere ausſchloß. Und für dieſe Zwecke erwies ſich das romaniſche Vorbild, in freier Erweiterung, als das einzig geeignete! Selbſt die Stürmer und Dränger konnten ſich dieſer richtigen Einſicht nicht verſchließen, und welch' ein Glück, daß, als der jugendliche Feuergeiſt Goethes mit dem „Götz von Berlichingen" die neuen, unſchätzbaren Errungenſchaften wieder über den Haufen zu werfen drohte und ſchon eine neue Verwirrung entſtand, noch gerade rechtzeitig Schiller erſchien und mit dem genialſten Theaterverſtand auf dem Leſſing'ſchen Grunde weiterbaute. Er iſt es, der mit ſeinem erſten und dritten Jugenddrama die Erforderniſſe der franzöſiſchen Compoſition mit deutſcher Freiheit auf das Vollkommenſte verband, und der dies ſein theatraliſches Ideal, das ihm hellſichtig aufgegangen war, auch in ſeinen reiferen Werken nie aus den Augen verlor. Mag die „Jungfrau" und der „Tell" ſceniſch ſchon mannichfaltiger ſein, als im Intereſſe einer geſchloſſenen Theaterwirkung gut iſt — ſtets weiß er doch in ſolchen Fällen, in denen die reichere Scenerie ihm erlaubt oder nothwendig erſchien, der einzelnen Scene Fülle und Geſchloſſenheit genug zu geben, um durch ihre ſelbſtſtändige ſtarke Wirkung über das Gefühl der Zerſplitterung des Eindrucks

hinwegzuhelfen. Es ist hier nicht der Ort auszuführen, wie sich seine classischen Dramen in theatralischer Beziehung zu den „Räubern“ und besonders zu „Kabale und Liebe“ verhalten: jedenfalls ist er es recht eigentlich, dem wir die deutsche Tragödie verdanken. Goethe kam auf dem Gebiete des Dramas aus dem Experimentiren nicht heraus und einen festen dramatischen Stil hat er nicht gefunden, Schiller aber verfolgte als der geborene Dramatiker die gewonnene Fährte und sah trotz einiger Abirrungen vom Ziel ein Ideal vor sich, dem er in seinen letzten Schöpfungen nah und näher kam. Der nachhaltige Eindruck, den er wie kein anderer Dichter auf unser Volk auszuüben vermochte, machte auch die undramatischen und undeutschen Versuche der Romantiker zu nichte, deren verworren-phantastische Dramen den seltsamen Beweis lieferten, daß man sich um die Einführung Shakespeares in Deutschland unsterbliche Verdienste erwerben und doch seine Bedeutung für unser Drama und unser Theater vollständig verkennen konnte. Wohin wären wir gekommen, wenn die Shakespearomanen vom Schlage der Schlegel, Tieck und Genossen mit ihren Werken auf der Bühne hätten das Wort führen dürfen; wenn das jüngere Geschlecht nicht an Lessing und Schiller, zum Theil auch an Goethe ihren festen Halt gehabt hätte! Gerade unsere größten Geister, die Shakespeare schrankenlos bewunderten, wußten diese Verehrung von einem sklavischen Götzendienst wohl zu sondern und (wenn man vom „Götz“ absieht) hat auch Keiner mit einem Shakespeare sans phrase der deutschen Bühne aufhelfen wollen. Von ihm zu lernen, seine Freiheit mit der äußeren Gesetzmäßigkeit der modernen Bühne zu vereinigen — das allein konnte und durfte das Ideal des deutschen Dramatikers sein. Auch die Neueren, die das Beste auf dem Gebiete des Dramas geleistet haben, haben das klar genug erkannt, selbst Otto Ludwig ging denselben Weg. Die großen Bühnenerfolge Gutzkows, Laubes u. A. beruhen nicht zum Wenigsten auf dem richtigen Erfassen dieser nicht zufälligen, sondern nothwendigen, geschichtlich gewordenen Technik.

Es braucht hiernach kaum mehr gesagt zu werden, wie gröblich die Forderung, Shakespeare in seiner unversehrten Gestalt

auf die moderne Bühne zu verpflanzen, den Unterschied des damaligen und des heutigen Theaters verkennt. Eine einzige wörtliche Erfüllung würde ihre ganze Thorheit klar legen, und anstatt dem großen Dichter zu seinem Rechte zu verhelfen, würden wir damit das größte Unrecht an ihm begehen. Nicht nur der unabläßige Wechsel seiner Scenerie würde uns stören und den Eindruck des Einheitlichen rauben, auch seine zahllosen, oft nur sachlich aufklärenden Zwischenscenen würden uns ungelenk und fast lächerlich erscheinen. Bei uns verlangt jeder scenische Wechsel die Ausgestaltung der unterbrochenen Scene zu einer gewissen Selbstständigkeit. Um uns über die eintretende Pause hinweg zu führen und unseren Geist in Schwingung zu erhalten und mit dem Kommenden zu verbinden, wird eine deutlich umrissene Situation oder ein bedeutsames, vielleicht scharf pointirtes, das Voraufgehende zusammenfassendes Wort nothwendig — ähnlich wie es Shakespeare, *seiner* Bühne entsprechend, bei den Actschlüssen anwendet. (Man denke z. B. an Hamlets „Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe" u. A.). Solche von schlechten Dramatikern oft nur äußerlich angewandten und darum sehr oft bespöttelten Mittel der Technik haben gleichwohl eine gute innere Berechtigung. In der kurzen Spanne Zeit eines Theaterabends und bei der Unmöglichkeit für den Zuschauer, sich das unklar Gebliebene und etwa nicht genügend Beachtete wiederholen zu lassen, hat alles Wesentliche mit genügender Schärfe hervorzutreten. Unterbricht das Spiel und stockt für eine Weile die Verbindung, so wirkt das zuletzt Gehörte und Gesehene überleitend in uns nach. Nichts darf im Sande verlaufen, Nichts darf (im guten Sinne) wirkungslos vorübergehen. Wenn nun aber schon bei den großen Dramen Shakespeares, die auf allen Bühnen in irgend einer Bearbeitung eingebürgert sind, minder wichtige Scenen, die einem Hauptschlag folgen, die aber für das Verständniß des Ganzen unentbehrlich sind, die Wirkung des Voraufgegangenen abschwächen, ohne selbstständig Reiz und Bedeutung zu haben — wie sehr würde diese Störung erst fühlbar werden, wenn man sich *streng* an Shakespeare hielte. Man lasse den Kanzlisten in „Richard dem Dritten" mit der Hastings'schen

Klageschrift auftreten, man gebe die kurze Scene der zum Tode gehenden Rivers, Vaughan und Grey, man gebe den Hamlet, den Lear, den Othello, den Caesar mit allen kleinen Scenen, und man würde nicht nur Nichts gewonnen, sondern große, erschütternde Eindrücke freventlich vernichtet haben. Auf der englischen Bühne lag darin kein Fehler, Shakespeare durfte so verfahren — aber zuverlässig würde er, lebte er heute, unter den Anforderungen der modernen Bühne ganz anders componirt haben. Sein kühner Geist nutzte eben den Apparat, dem er sich fügte, zugleich auf das Vollkommenste aus. Vielleicht ging er oft selbst für seine Zeit zu weit. Warum z. B. der verrückte Poet die hinreißend gewaltige Scene des Brutus und Cassius im vierten Act des „Caesar" durch seine alberne Mahnung unterbrechen und dadurch den erschütterndsten Eindruck gröblich zerstören muß, ist gewiß Niemandem klar, und jedenfalls verdiente, trotz Shakespeare, der Regisseur einen schweren Tadel, der dies Einschiebsel nicht entfernte — es müßte denn sein, daß er die dramatische Schönheit, die darin verborgen liegen mag, augenfällig zu beweisen vermöchte. Auch den Meiningern, die bekanntlich, um die malerische Meisterschaft ihrer Inscenirung zu bethätigen, Vieles in ihren Aufführungen Shakespearescher Dramen wiederhergestellt haben, was sonst dem Rothstift zum Opfer fiel, ist es nie in den Sinn gekommen, gänzlich auf das Original zurückzugehen, im Gegentheil zeigt das Beste und Geistvollste ihrer Kunst gerade die Aufführung eines Dramas, das sie mit großer Freiheit, aber mit dem erlesensten Geschick den Anforderungen des modernen Bühnenapparats angepaßt und demgemäß sceniſch vereinfacht haben: „Was Ihr wollt." Auch in ihrer berühmten Caesar-Aufführung ist die Vereinfachung der Scenerie durch geschicktes Zusammenziehen und ein ebenso sinnvolles wie malerisches Arrangement der Bühne eine der Hauptstützen der Wirkung. Daß die Meininger auch mit solchen Werken, die eine ähnliche Behandlung von ihnen nicht erfuhren, die vielmehr in ihrer sceniſchen Mannichfaltigkeit unverändert blieben, die ergreifendsten Wirkungen erzielten, ist bei ihrer Durchbildung des Ensembles und den glänzenden neuen Reizmitteln, die sie aufzubieten vermögen, kein Wunder. Sie

bestätigen damit aber nur das Gesagte. Der Geist ihrer mise-en-scène bezeichnet die natürlichste Consequenz des neueren Theaterwesens, den Gipfelpunkt der modernen illudirenden Bühne. Sie bringen besonders das Malerische der Scene zur Vollendung und sind Meister in der Wiedergabe der Stimmung eines Dichterwerks. Gerade darum aber sind die Werke mit wechselvoller Scenerie für sie und die Kunst gefährlich. Je öfter der Zwischenvorhang fällt und je schöner das einzelne scenische Bild sich dem Auge darstellt, desto mehr wird der oberflächliche, effectsüchtige Sinn die Einzelheiten und das Gewand des Werkes über dem Ganzen und seinem Kern vergessen; das geläuterte Gefühl wird dagegen, je mehr Bilder man ihm vorführt, desto mehr in seinem Verlangen nach einem einheitlichen Kunsteindruck gestört werden. Die Art der Meininger Inscenirung bringt uns eine Fülle von Poesie bei Shakespeare (und anderen) auf der Bühne erst zum Verständniß. Hätte Shakespeare aber ahnen können, mit welchen Mitteln man einmal die Bilder seiner Phantasie nachzuzeichnen versuchen würde — er hätte sie gewiß weniger verschwenderisch walten lassen. Jede einzelne Scene mag und muß heutzutage auch in decorativer Beziehung soweit vollkommen ausgearbeitet werden, daß ihr poetischer Inhalt deutlichst zu Tage tritt — (die Meininger verfolgen hierin den für unsere Zeit einzig richtigen Weg) — aber, wo es geht, ist der Wechsel des Scenischen stets zu vermeiden. Wie zur Zeit der Elisabeth hat auch bei uns der Apparat der Bühne der organische Körper für die einheitliche Seele des Kunstwerks zu sein; er muß sie zu erkennen geben, er muß sich bis ins Kleinste mit ihr decken. Bei einem modernen Drama dürfte Jedermann mit Recht aus einem zerklüfteten Scenengefüge auf eine zerrissene Composition schließen.

Es handelt sich demnach nach allem Gesagten für den Verfasser darum, die großen Werke des Dichters vom Standpunkt der modernen Bühne zu betrachten — daß dieser nicht einseitig sein wird, beglaubigen vielleicht die obigen Ausführungen. Wie erscheint uns Shakespeare vom Standpunkt der modernen deutschen Dramatik, des modernen deutschen Theaters? Was sind die unvergänglichen Züge seines göttlichen Genius, wo beginnt

die Schwäche und der Irrthum des sterblichen Menschen? Wie weit ragt er über Zeit und Raum hinweg? wo beginnen die Schranken des Nationalen und des Historischen? Wie weit ist er das Ideal der lebenden und kommenden dramatischen Dichter — wo ist die Grenze, mit der seine Nachahmung die unfruchtbare Copie von Fehlern oder veralteten Formen würde? Vielleicht hat dieser Standpunkt, mag er auch einseitig scheinen, doch seine ebenso gute Berechtigung, wie die rein literarhistorische oder die blos ästhetische Prüfung, die keine praktischen Nebeninteressen verfolgt. Je mehr man wünschen muß, daß der Menschheit der Geist seiner Kunst in das innerste Mark eindringe und sich Dichtern, Schauspielern und Hörern in Fleisch und Blut umsetze, anstatt Gegenstand einer kühl-objectiven Forschung zu bleiben, um so mehr muß man auch wünschen, daß das Ueberlebte, Todte und Unkünstlerische in den Organismus nicht übergehe. Was die literarhistorische Forschung uns gegeben, ist kaum genug anzuerkennen, und Niemand wird Shakespeare mit völligem Nutzen lesen können, ohne sich mit ihren Resultaten bekannt zu machen. Das Beste, was man auf diesem Gebiete bringen kann, hat, um nur ein Beispiel zu nennen, in Deutschland neuerdings Elze in seinem vortrefflichen Buch („William Shakespeare." — Halle, 1876) gegeben. Es versteht sich von selbst, daß ein letztes abschließendes Urtheil über den Werth eines solchen Werkes nur der zu fällen im Stande ist, der allen Quellen des Autors selbst nachzuspüren und seine Arbeit gewissermaßen zu wiederholen vermag. Aber die ganze Methode der Darstellung ist so meisterlich, Alles, was sich der eigenen Prüfung zugänglich erweist, so verläßlich, so wohlerwogen und trefflich begründet, daß man nur mit dem Gefühl der Verehrung für den Verfasser von der Lectüre des Buches scheiden kann. Auch Elze gehört der engeren Shakespearegemeinde an und er verehrt den Dichter mit Recht grenzenlos. Der Titel trägt als Motto das Wort aus dem Cymbelin (I., 2) „This jewel in the world". Vor den Wunderwerken des Lear, des Hamlet, des Macbeth findet er kaum Worte für sein hingerissenes Staunen. Auch er geht für mein Gefühl hie und da zu weit. Ein Satz wie dieser „Shakespeare beherrschte

den gesammten Kreis menschlichen Wissens und menschlicher Erfahrung" (pag. 446) ist selbst mit der geringen Einschränkung, die Elze ihm nachschickt, eine Uebertreibung. Aber er zeigt doch auch wieder so viel Maß, daß er „die Bemühungen der deutschen Aesthetiker von der strengen Observanz, Shakespeares Dramen bis in ihre kleinsten Züge als organische Kunstwerke von untadliger Vollkommenheit anzusehen, an denen jeder I-Punkt ihrem ästhetischen Systeme entsprechen und sich in Formeln fassen lassen müsse" für unleugbar zu weit gehend erklärt (pag. 317). Mag man aber auch seinem, übrigens von dem gediegensten Kunstgefühl geleiteten ästhetischen Urtheil wiederholt nicht zustimmen können — darauf kommt es bei einem Werke, das einen vorwiegend biographischen und literarhistorischen Charakter trägt, nicht an. Seinem eigentlichen Zweck wird es jedenfalls vortrefflich gerecht. Die Schilderung der Zeit des Dichters und der Bedingungen seines Werdens ist allein schon ein Muster gründlicher Forschung und überzeugender Darstellung. Auch Elze conjicirt, wie es bei dem Mangel zuverlässiger Nachweise über Shakespeares Leben nich tanders möglich ist, gern und viel, aber er trennt stets die Vermuthung von der Behauptung und läßt es niemals an ausreichenden Begründungen fehlen. Nur bei den rein nach dem subjectiven Gefühl zu beantwortenden Fragen nach Shakespeares Charakter, seiner Welt- und Lebensanschauung verläßt auch er, wie begreiflich, den Boden der strengen Forschung und ergeht sich in zweifelhaften Hypothesen. Ueber diese bleibt ja aber jedem Leser die eigene Entscheidung offen. —

Sollte der Verfasser ein Ergebniß der literarhistorischen Forschung, sofern es für die ästhetische und dramaturgische Betrachtung von Belang ist, übersehen haben, so wäre er für den Hinweis sehr dankbar. Im Uebrigen bittet er seiner Arbeit eine ruhige Beurtheilung entgegen zu bringen. Sie damit abzufertigen, daß man nicht werth sei, Shakespeare die Schuhriemen zu lösen und darum auch nicht befugt, an ihm Kritik zu üben — eine so wohlfeile, aber leider nicht seltene Art der Beurtheilung, die sich hinter dem Genius verschanzt, um sich ihre Arbeit bequem machen zu können, wird er von ehrlicher Seite nicht zu

befürchten haben. Sollte hie und da im Ausdruck zu weit gegangen sein, so möge dies der Eifer für die Sache entschuldigen. Wirkliche Angriffe, wo sie sich finden, gelten immer nur den Fanatikern des Dichters, niemals ihm selbst. Wie wäre das auch möglich? Sein Leben ist uns in Dämmerung gehüllt, sein Charakter verbirgt sich hinter der erstaunlichen Objectivität seiner Dichtungen, sein Geist erscheint uns frei und übergroß und wo er sich befangen zeigt, da ist es in den verzeihlichsten Schwächen der Liebe zur eigenen Nation und der Ergebenheit an den Hof. Seine Kunst aber ist so wunderbar, daß das, was sie uns bescheert, für einen Sterblichen fast schon zu viel ist, als daß man noch mehr zu fordern wagen möchte. Daß in ihm nicht Alles vereinigt ist, ist irdisch. Der Himmel verschwendet nicht auf ein Haupt alle Güter. Was ihm nicht ward, ward Anderen. Ich sehe nicht ein, warum, wenn uns das Herz vor seiner dichterischen Größe pocht, unser Auge für einen Mangel, der sich uns an ihm darstellt, blind sein sollte? Im letzten Grunde gilt ja doch jede wahre Kritik nicht dem Künstler, nicht dem Kunstwerk, sondern der Kunst!

I.

Historien.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

König Johann.

Keins der historischen Dramen Shakespeares ist so vortrefflich geeignet, über den Charakter dieser Gattung von „Histories", ihre Stellung zur Geschichte einerseits, zum eigentlichen Drama andererseits, Aufschluß zu geben wie „König Johann". Er hat den Vorzug, mit den übrigen Königsdramen in keiner organischen Verbindung zu stehen, sondern ein selbstständiges Ganze zu sein, mithin als ein Ganzes beurtheilt werden zu können; es setzt den Beurtheiler nicht der Gefahr aus, ungerecht gegen den großen Dichter zu werden, der es ruhig unternehmen durfte, in einer Tragödie seinem Publikum Motiv- und Handlungsreste aus einer anderen zu bieten, die für sich betrachtet unverständlich oder wirkungslos sind. Es bringt dem Genius seines Schöpfers in der Person des Königs ohne Land eine ungemein schwierige und vielseitige dramatische Aufgabe entgegen, zugleich aber in einem der gewaltigsten geschichtlichen Ereignisse ein Moment, wie es für die breite poetische Behandlung des Historischen günstiger nicht gedacht werden kann — ich meine natürlich die Magna Charta.

Es ließe sich diesen eigenthümlichen und in ihrer Art einzigen Schöpfungen Shakespeares gegenüber eine dreifache Stellung einnehmen: die des Theaterpraktikers, der sie vom Standpunkt der Brauchbarkeit für die moderne deutsche Bühne prüft, nicht gerade im Sinne eines Directors wie etwa desjenigen im Vorspiel zum Faust, sondern eines idealen Dramaturgen, der die theatralische Wirkung auf ein gebildetes Durchschnittspublikum als

allein ausschlaggebend zu betrachten hätte; die des Aesthetikers, der sie lediglich als Dramen prüft und würdigt, mithin nach den Grundsätzen, sagen wir auch, nach der Schablone, die für die Schulgelehrten seit Aristoteles bis auf den heutigen Tag mutatis mutandis immer noch maßgebend ist; endlich die freieste des Literarhistorikers, der sie aufnimmt, wie sie geschichtlich geworden, für den sie mithin ihre eigene Gattung sind: dramatisirte Abschnitte der englischen Geschichte. Jeder Standpunkt hat seine vollkommene Berechtigung. Der rein dramaturgische, weil die Königsdramen, bis auf den ersten Theil Heinrichs des Sechsten und Heinrich den Achten der deutschen Bühne theils angehören, theils aufgedrängt werden, immer natürlich unter der Voraussetzung, daß sie den Anforderungen des modernen Theaters genügen, und dem Anspruch, nach ihnen beurtheilt zu werden. Der dramatische, weil die Kunstform, welche die höchste Blüthe der poetischen Erscheinungswelt im Drama nun einmal angenommen, für uns unzertrennlich von den inneren Bedingungen des Dramas ist, mithin die Anwendung dieser Form den Schluß nahe legt, der Dichter wünsche sein Werk auch als Drama betrachtet und beurtheilt zu wissen — um so mehr, wenn dieser Dichter ein dramatisches Genie vom ersten Range ist. Der literar-historische, weil er allein dem Dichter völlig Genüge thut und ganz gewiß der nämliche ist, den Shakespeare selbst seinen Schöpfungen gegenüber eingenommen hat. Von ihm mag denn diese Betrachtung auch ihren Ausgang nehmen, wobei es denn natürlich ist, daß sie sich mit der bloßen Erklärung der Entstehung dieser Werke, die leicht gegeben ist, nicht genügen, sondern Bedeutung erst durch die kritische Frage erlangen kann, wie denn bei dieser Vermischung von dramatischer Handlung und historischer Darstellung Drama und Historie selbst fahren. Damit wird die Würdigung der „Histories“ als dramatischer Werke in zweiter Linie von selbst an die Hand gegeben. Es ist auch in der That wünschenswerth, sich über die dramatische Bedeutung dieser außerordentlichen Erscheinungen hinlänglich klar zu werden, anstatt mit einigen Schlagwörtern, als, man habe alle Schulregeln von dem Aufbau eines Dramas hier bei Seite zu lassen, oder der Genius schaffe sich

hier seine eigenen Gesetze u. dergl., darüber hinwegzugehen — um so mehr, als der übertriebene Cult, den Shakespeare in Deutschland gefunden, in blinder, einseitiger Vergötterung diese Linien allzu oft übersieht oder verwischt und das Urtheil eines zu eingehender Prüfung nicht berufenen Lesers verwirrt, so daß man schließlich nicht mehr weiß, ob z. B. Heinrich der Fünfte nur als eine dieser eigenartigen „Historien", oder als „Drama", oder aber gar als „Theaterstück" die Bewunderung, die ihm wird, findet und verdient. In der That kann man sich von gewisser Seite, sobald man ein undramatisches Moment in einem der Königsdramen zu finden gezwungen ist, auf die Antwort gefaßt machen, das Stück sei auch kein Drama, sondern eine Historie; wenn einen Mangel an geschichtlichem Geist (um vom historischen Détail, mit dem der Dichter Nichts zu thun hat, zu schweigen) — es sei kein Geschichtswerk, sondern ein Drama; wenn den unpoetischen Bombast von Schlacht- und Siegsfanfaren — es sei weniger ein freies Erzeugniß des dichterischen Genius, als vielmehr ein für den Geschmack des Shakespeareschen Publikums unter dem Zwang der Theaterleitung geschriebenes Schaustück. Um den interessanten Gegenstand möglichst nach allen Seiten zu betrachten, wird darum endlich auch die oben als erste aufgeworfene Frage nach der Bühnenbrauchbarkeit der Historien hier und zwar zuletzt zu erwägen sein.

Als Shakespeare (im Jahre 1587?) sein Stratford am Avon und seine Familie verließ und in London einzog, fand er für die Triumphe seiner Persönlichkeit und seiner Poesie ein glücklichst bereitetes Feld. Sein in den Jahren jugendlicher Geschmeidigkeit zu jeder Anpassung bereiter Geist huldigte dem Modegeschmack an der herrschenden übergalanten Liebespoesie und dem Prunk pathetischer Phrasen. Nur erfüllte er auch hier wie immer und überall die gegebenen Formen mit dem heißesten, sinnlichen Leben. Durch *seine* Blumen weht es wie ein frischer kräftiger Würzgeruch und sein Pathos verräth neben aller Geschraubtheit doch immer die Kraft des wahren Dichters. „Venus und Adonis" und „Lucretia" befestigten ihn in der Gunst des Adels, in der er sich, wie seine Sonette (an den Grafen Southampton?)

beweisen, trotz einzelner unausbleiblicher Anfechtungen mit Erfolg zu behaupten wußte. Er war überhaupt nicht der Mann, der mit schüchterner, leicht verletzlicher Seele beim Gastmahl des Lebens im Winkel stand. Seine raschen Erfolge deuten auf eine keck-zugreifende Hand, auf den frischen, unwiderstehlichen Trieb, in die Reihen der Genießenden, der Ersten zu treten und sich Geltung zu verschaffen. So steuert er denn auch, während er sich mit seinen Salondichtungen bei der hohen Gesellschaft in Gunst setzt, gleichzeitig auf sein Ziel, das Theater, zu, das, wie er klar erkannte, die eigenste Welt seines Genius war, wie sehr auch die weise akademische Kritik diese „Verirrung" seines Schaffens beklagen und mit Nash der Ansicht sein mochte, daß seine Bühnenschriftstellerei ihm „mehr geschadet als genützt habe". Schon 1589 ist er Mitglied und einer allerdings heute vielfach bekämpften Annahme nach Miteigenthümer des Blackfriars-Theater, und bald beginnt auch sein dramatisches Schaffen in wunderbarster Fruchtbarkeit emporzublühen.

Auch diesem war durch seine Vorgänger die Stätte bereitet. Das Material war vorhanden; nicht eben wählerisch in Bezug auf die dramatische Beschaffenheit seiner Stoffe nimmt er vorhandene Stücke, wo sie sich ihm bieten, richtet sie ein, verändert, setzt hinzu und schleift aus mattem Gestein die funkelndsten Demanten. Dies Verfahren macht ihm seine Genossen, besonders die beraubten, nicht gerade zu Freunden, und es ist erklärlich, daß der wackere Greene, nicht einsehend, wie hoch Shakespeare ihn und seines Gleichen überragte und wie unsagbar die überlieferten Stücke und Stoffe durch seine Bearbeitung gewannen, ihn eine „Krähe" nannte, „die sich mit fremden Federn schmückt". Dennoch ist es sehr verkehrt, wenn die schrankenlosen Bewunderer des Dichters ihm bei solchen Beutezügen wie dem siegreichen Eroberer huldigen, um für die Geplünderten nur den Spott zu haben, dessen entthronte Fürsten bei der Menge immer sicher sein können. Man sollte doch nicht vergessen, wie sehr sich Shakespeare sein dichterisches Schaffen durch solche Annexionen erleichterte und wie viel dankbarer es ist, einen schon vorhandenen Stoff zu verbessern, als ganz ab ovo zu erfinden. Auf ein

scrupulöses Gemüth läßt diese Art der Bereicherung, die sich auch nur der Genius erlauben darf, nicht gerade schließen; um so mehr lasse man darum aber auch denen, die ihm das Material darbieten mußten, die Gerechtigkeit widerfahren, daß sie am Werk ihren, oft sehr beträchtlichen, Antheil haben und daß auch sie wahrscheinlich Besseres zu leisten im Stande gewesen wären, hätten sie, wie Shakespeare, munter zugegriffen, wo sich ihnen ein Fund bot, und diesen umgestaltet, von der Arbeit der dramatischen Erfindung unbelastet.

Nicht minder sorglos, wie in der Aneignung fremder Werke, zeigt Shakespeare sich in der Aneignung der gerade en vogue stehenden Gattung von Theaterstücken, in dem Nachgeben an den Geschmack des Publikums, darunter eines pöbelhaften Jauhagels, dem zu willfahren wohl Brauch sein mochte, jedenfalls aber ein Brauch, „von dem der Bruch mehr ehrt als die Befolgung". Auch hier aber zeigt er sich wie immer als das geharnischt dem Haupte des göttlichen Vaters entsprungene, geborene Genie. Neben den unglaublichsten Rohheiten, gesuchten Wortspielen, kaltem, todtem Geschnatter der Clowns stehen die unvergleichlichsten Offenbarungen des Humors, von herrlichen Geschöpfen getragen, die Menschen durch und durch, Individuen vom Wirbel bis zur Sohle sind. Als etwas Vorhandenes, von der großen Masse Gewünschtes, gern Gesehenes fand er auch eine Art von Haupt- und Staatsactionen vor, die unter Paukendonner und Trompetengeschmetter, unter dem unaufhörlichen Klappern und Rasseln von Visiren, Schildern und Schwertern ein Stück englischer Geschichte dramatisch, d. h. in dialogischer Form behandelten, weniger darauf bedacht, ein getreues Bild der dargestellten historischen Verhältnisse zu geben, als die Erinnerung an die Helden der englischen Krone und Politik, die Vorkämpfer für Englands Größe zu beleben und auf den Patriotismus des Publikums eine, zumeist sehr wohlfeile, Wirkung zu üben. Ein dramatisches Gefüge fehlte den Durchschnittsarbeiten dieses Genres natürlich und würde ihnen gefehlt haben, auch wenn der geschichtliche Gang so bequem gewesen wäre, sich den dramatischen Gesetzen anzupassen — waren doch ihre Verfasser überhaupt un-

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

fähig zu jeder wahren dramatischen Schöpfung, und war doch auch bei den namhafteren von Shakespeares dichterischen Zeitgenossen das, was wir Composition nennen, kaum vorhanden: ein nur durch die zeitliche Aufeinanderfolge zusammengehöriges Aneinander von Scenen, oft nicht ohne Reiz und Größe in den Einzelheiten, aber ohne organische Entwicklung, ohne künstlerischen Plan. Ein für einen wahrhaften Dichter anscheinend nicht gerade lockendes Gebiet. Dennoch wandte sich Shakespeare ihm zu, immer das Nächstliegende in den Bereich seines gewaltigen Willens zwingend, als gälte es das „Hic Rhodus, hic salta“ zu bethätigen, als spräche es nicht für, sondern gegen sein Dichterthum, wenn er es verschmähte, sich diese widerstrebenden Elemente poetisch zu eigen zu machen. Und er hatte Recht. Ein Vertrag blieb freilich immer zu schließen. Eine Mischung, in der Geschichte und Drama gleich sehr zu ihrem Rechte kommen konnten, war kaum denkbar. Aber die Geschichte, d. h. die Treue der historischen Thatsachen konnte ja unbeschadet leiden, wenn nur aus dem Gewirr der tausend verschlungenen Kämpfe, diesem Gebrodel des Hexenkessels menschlicher und politischer Leidenschaften der geschichtliche Geist, der große historische Charakter sich rein und klar erhob, wenn nur das Herz der Zeit erkannt und getroffen war. So mochten auch die dramatischen Gebote in Einzelheiten Schaden leiden, wenn nur aus dem ganzen in großen Zügen entrollten Bilde, an einer einzelnen historischen Persönlichkeit, einer Gruppe, einem ganzen Volke, einem Zeitalter entfaltet, ein dramatischer Gedanke leuchtete, wie sehr immer zersplittert und durch nothwendige Rücksichtnahme auf den geschichtlichen Gang beeinträchtigt. So bot sich dem Dichter eine zwar zweischneidige, für ihn nicht gefahrlose, aber doch glänzende und, wenn er selbst nur stark war, wunderkräftige Waffe, für den reinen und unparteiischen Geist aber ein flammendes Cherubsschwert, mit dem die Sündigen aus dem Eden ihrer goldenen Thronwelt getrieben wurden, ein Werkzeug jenes Weltgerichts, das sich in der Weltgeschichte offenbart. Unentwegt, unbekümmert um Parteirücksichten, um die Gunst und den Einfluß der Großen und Mächtigen, mit brennender Liebe für sein Volk, aber ungeblendet

für seine Fehler, hatte er seine Straße zu wandeln, ein Herzenskündiger und Prophet, ein Richter, der gerecht richtet — ideale Anforderungen gewiß, aber sicher nicht zu ideal für einen großen Dichter wie es Shakespeare ist. Wie sehr Shakespeare übrigens diesen verschiedenartigsten für eine solche Gattung von Stücken nur ersinnlichen Ansprüchen gerecht werde, das glaubt Kreyßig aussprechen zu müssen, wenn er sagt: „Mit ebenso bewundernswerthem Sinn für historische als für poetische Wahrheit erfaßt er den Geist, die innere Bedeutung des darzustellenden Zeitraums" — und anderseits: „Dagegen ist sein Gefühl, oder sagen wir lieber, seine Einsicht in die Bedingungen seiner Kunst viel zu sicher, als daß er der chronologischen Genauigkeit, der Vollständigkeit des Détails oder gar der diplomatischen Ehrfurcht vor dem Texte einer Quelle jemals die Bedingungen der theatralischen Gruppirung, der Uebersichtlichkeit und Anschaulichkeit, endlich die Vollständigkeit der Charakteristik zum Opfer brächte." Ohne auf die weiteren Huldigungen dieses redegewandten Interpreten bis auf Weiteres einzugehen, trete die Untersuchung lieber sofort mitten in die Sache.

Also zunächst „König Johann", in der Geschichte der englischen Krone eine der widerwärtigsten Erscheinungen und ein bedenklicher und schwierig zu fassender Vorwurf für die Kunst. Sein erster Heldenstreich war gegen die Krone seines Bruders Löwenherz gerichtet, als dieser zu Trifels eingekerkert schmachtete, sein zweiter gegen den jungen Arthur von Bretagne, den Sohn seines Bruders Gottfried und rechtmäßigen Erben der Krone nach Richard Löwenherz' Tode — also Angriffe gegen einen Abwesenden und gegen ein Kind. Der erste scheiterte, der zweite glückte insoweit, als der Adel sich, nachdem der großmüthige Richard dem hinterlistigen Bruder verziehen hatte, mit jenem für Johann entschied und diesen, über Arthur's Ansprüche hinwegschreitend, am 22. Mai 1199 zum König von England krönte. Damit war Arthur aber nicht sicher. König Philipp von Frankreich, bereit, das Recht des jungen Prinzen zu verfechten, versuchte einen Einfall in die Normandie, ohne für den unglücklichen Knaben etwas andres erreichen zu können, als gleißnerische Versprechungen Jo-

hanns und — Arthurs Gefangenschaft in Rouen, wo der arme Knabe 1202 geheimnißvoll, fast zweifellos aber von Johann selbst erwürgt, verschied. Die Unthat rächte sich. Der bretonische Adel nahm für Arthur Partei, die englischen Barone verließen Johanns Fahnen und kehrten nach England zurück. Die Normandie zerbröckelte, nur Poitou und Guienne blieben der englischen Krone.

Günstiger, wenigstens zu Anfang, für die Persönlichkeit des Königs gestalteten sich seine um 1209 beginnenden Kämpfe mit dem römischen Stuhl. Die von Johann verweigerte Bestätigung des von Innocenz III. zum Erzbischof von Canterbury ernannten Stephan Langton wurde ihre, von Johann gern ergriffene, Veranlassung, Interdict und Bann die Antwort auf seine fortgesetzten Weigerungen, die ganz heldenhaft dreinschauen würden, wenn nicht, als der kecke, anmaßende Papst wirklich Ernst machte, den Bannfluch aussprach und Philipp von Frankreich zum Vollstrecker des allerheiligsten Willens ernannte, Johann plötzlich kleinmüthig geworden wäre, Langton bestätigt und sich zu den demüthigendsten Concessionen an die Kirche verstanden hätte, unter denen die Niederlegung seiner Krone in die Hände des Papstes und die unmittelbar folgende Hingabe von England und Irland an ihn als päpstliches Lehn die allerschlimmste ist. Damit war sein völliger Untergang beschlossen. Geistlichkeit und Adel fielen von ihm ab und schritten, Stephan Langton an der Spitze, zur offnen Empörung, die ihr vorläufiges Ende darin fand, daß die beleidigten Stände dem unzuverlässigen, in seiner Falschheit, seinem beständigen Schwanken zwischen mannhafter Entschließung und feiger, ehrloser Unterwürfigkeit unberechenbaren König am 15. Juni 1215 auf einer Wiese zwischen Staines und Windsor den großen Freibrief der Magna Charta abdrangen, die feste Basis der englischen Verfassung, deren Bedeutung, in ihrer Allgemeinheit jedem Gebildeten bekannt, näher zu würdigen Sache des Historikers ist. Es möge hier genügen daran zu erinnern, daß sie anstatt einem bevorzugten Stande Ausnahmsrechte zu verschaffen, sich vielmehr auf die ganze Nation erstreckte, daß sie außerordentliche Geldbewilligungen an die Genehmigung einer allgemeinen Reichsversammlung knüpfte, der Rechtsbeugung und -Verzögerung durch

tiefeinſchneidende Beſtimmungen (die Keime des Habeas corpus) Einhalt gebot, vor Allem aber aus der Mitte der Barone einen Ausſchuß von fünfundzwanzig Mitgliedern ernannte, der über die Vollziehung der Magna Charta zu wachen hatte. Ihm gelobte ſich das Land zu jeder Hülfeleiſtung, wenn es dem König einfallen ſollte, ſich eingegangenen Verpflichtungen zu entziehen: eine Erwartung, die nahe lag und die ſich im Laufe der Geſchichte faſt zahllos oft erfüllte, bei Johann aber doch noch raſcher als ſchicklich war: nämlich noch im ſelben Jahre. Aber der tückiſche Regent, der den kaum geſchloſſenen Vertrag mit päpſtlicher Hülfe zu brechen gedachte, machte dadurch das Uebel nur ſchlimmer; die normanniſchen Barone, immer noch gewohnt, in Frankreich ihr eigentliches Domicil zu erblicken, ſuchten dort auch ihr Heil und die Befreiung von den zahlloſen Greueln, mit denen des Königs entartete Miethstruppen das Land verwundeten. Der kaltblütige und entſchloſſene Dauphin von Frankreich, Louis, Gemahl einer Nichte Johanns, der Blanca von Caſtilien, folgte den Hülferufen des Adels, erſchien in London als Thronprätendent und behauptete ſich bis zu Johanns Tode, der am 19. October 1216 zwar nicht durch das Gift eines „ſchurkiſchen Mönchs“, wie Shakeſpeare variirt, ſondern in Folge einer königlichen Indigeſtion erfolgte, und noch länger als ein Jahr darüber hinaus mit Sicherheit in ſeiner ſchwierigen Stellung.

Gewiß ein mit dramatiſchen Momenten verſetzter, wenn auch in mancher Beziehung ſpröder Stoff. Vor Allem fehlt dem König ſelbſt alle und jede tragiſche Ader. Er hat weder die Größe eines Helden, der ſich mannhaft ſeiner Haut wehrt, noch die intellectuelle Ueberlegenheit des kalten Verbrechers, wie Jago einer iſt, geſchweige denn vereinigt er wie Richard der Dritte Beides in ſich zuſammen. Er iſt doppelzüngig, hinterliſtig, gemein, er hätte, wie ſeine Zeit ſagte, die „Hölle ſelbſt verhäßlicht“ — aber er hat Nichts von der ſtrahlenden Sünde des gefallenen Engels. Er rafft ſich wohl einmal auf, zeigt ſich unerſchrocken und perſönlich tapfer — aber nur, um ſofort in eine erbärmlichere Schwäche zurückzufallen. Seine Regierung war ein Fluch für das Land, ſein Andenken ohne auch nur den leiſeſten Schleier,

mit dem die versöhnende Zeit die Bilder der Todten verhüllt und verklärt. Um so kräftiger und dramatisch interessanter ist die Erscheinung der um ihre Einheit kämpfenden Barone, ihre tragische Stellung zwischen der Liebe zum Reich, der Treue, die sie der Krone schulden und der fremden Macht, die sie gegen ihren König in der höchsten Noth anzurufen gezwungen sind — ein Conflict, wie er wirkungsvoller selten geboten wird. Es will nun nicht viel sagen, daß Shakespeare (ob aus Rücksichten gegen den Hof, oder andern Gründen, sei dahingestellt) die häßlichen Züge Johanns gemildert, die Regungen seiner Tapferkeit betont, seine schmachvolle Erniedrigung unter den Einfluß des Papstes verdeckt und bei Seite geschoben hat — dazu hatte er im Interesse des dramatischen Plans die volle Freiheit des an die Zufälligkeiten der historischen Erscheinung nicht geketteten Dichters. Bedenklicher wird diese Aenderung jedoch, wenn sie dramatisch nicht den mindesten Gewinn bringt und gar noch dazu beiträgt, die tragische Bedeutung des Gegenspiels, des aufrührerischen Adels, abzuschwächen, welches denn allerdings, obwohl Shakespeare durch eine von ihm selbst beliebte geschichtliche Freiheit dazu hätte gedrängt werden müssen, leider in keiner Weise ausgenutzt ist. Bei Shakespeare sind nämlich die Barone keine Normannen, wie in der geschichtlichen Wirklichkeit, Normannen, die erst einige Jahrhunderte später anglisirt wurden, sondern bereits fertige Stockengländer, im ganzen Vollbesitze ihres britischen Patriotismus — um wie viel bedeutender hätte dadurch aber auch die unglückselige Stellung dieser treuen Seelen zu dem jämmerlichen König und zur Wohlfahrt des Landes behandelt werden können! Wie ergreifend wäre ihr Uebertritt zum französischen Dauphin, wie vernichtend ihre, nothwendige, Rückkehr zu dem elenden Johann, wie echt tragisch dann ihr Beharren bei diesem, *trotzdem* sie ihn hassen und verachten, *trotzdem* sie mit ihm und England in's Verderben eilen. Aber, von einem einzigen rührenden Gefühlsausbruch des Salisbury abgesehen, ist der Reiz dieser Conflicte völlig unausgebeutet geblieben. Dieselben Edeln, die dem König nach seiner zweiten Krönung mit einer Rücksichtslosigkeit ohne Gleichen ihre Meinung sagen,

„Der Werkmann, der es beſſer machen will
Als gut, verpfuſcht durch Habſucht ſeine Kunſt;
Und häufig wird ein Fehler, wenn entſchuldigt,
Nur ſchlimmer noch durch die Entſchuldigung,
Wie Flicken über einem kleinen Riß
Mehr ſchänden durch Verheimlichung des Fehls
Als erſt der Fehl, bevor man ihn geflickt,"

die ſo warm für den armen Arthur gegen den König eintreten,

Johann.

. . . . . .

Er meldet, Arthur ſtarb in dieſer Nacht.

Salisbury.

Wir ſorgten ja, ſein Uebel ſei unheilbar.

Pembroke.

Wir hörten ja, wie nah' dem Tod er war,
Eh' noch das Kind ſelbſt fühlte, daß es krank ſei.
Dies fordert Rechenſchaft, hier oder ſonſtwo.

Johann.

Was richtet ihr auf mich ſo ernſte Brauen?
Denkt ihr, daß ich des Schickſals Scheere halte?
Hab' ich dem Puls des Lebens zu gebieten?

Salisbury.

Es iſt ganz deutlich falſches Spiel, und Schmach,
Daß Hoheit es ſo gröblich treiben darf.
Viel Glück zu eurem Spiel! Und ſo lebt wohl! —

dieſelben Edlen, die, durch die Umſtände gezwungen, ſich keinen andern Rath zu Englands Rettung als des Dauphins Hülfe wiſſen — ſie machen nicht nur eilig Kehrt, als ſie die Kenntniß von Ludwigs Verrath erhalten (was man ihnen nicht verdenken könnte), nein, ſie kehren auch „in Ergebenheit" zu ihrem „Ocean", ihrem „großen (!) König Johann" zurück, demſelben, dem ſie in völlig berechtigtem Zorn ihren Aerger über ſeine Mißwirthſchaft in's Geſicht geſchleudert, und verſüßen ihm höchſt loyal ſeine letzten Stunden. Wie ſchwächlich, wie launenhaft, wie unmöglich erſcheint hier die ganze Empörung der Barone! Wie iſt der ſchwere Ernſt ihrer Rückkehr verwäſſert, wie kleinlich die Gelaſſenheit, mit der ſie ſich zu guter Letzt in die Dinge finden, die nun einmal „nicht zu ändern ſind". Welch' böſer unkünſt-

lerischer Daemon hemmte hier den Flug von Shakespeares groß-artiger Dichterseele? Ein solcher Adel ist freilich der trefflichste Gegner eines solchen Königs. Der nimmt auch wie Johann wohl einmal einen Anlauf, aber sofort sinkt er in die Müdigkeit und Langweiligkeit seiner faulen Denkart zurück. Ein solcher Adel freilich erzwingt keine Magna Charta, gewiß nicht! Man braucht sich also, wenn man die Pembroke und Bigot, und den guten weichen Salisbury ansieht, nicht zu wundern, wenn dies wich-tigste Ereigniß der Regierung Johanns und damit eben die Seele seiner Zeit im Stücke völlig fehlt. Dies ist meines Erachtens aber eine Thatsache, die, wie sie immer gedreht und gedeutelt werden möge, dem „König Johann" allen und jeden historischen Geist, wie man ihn nach modernem Recept hineingeheimnissen möchte, abspricht, und an welcher der Umstand auch Nichts än-dert, daß Shakespeare den „König Johann" nach einem früheren Stück bearbeitete. Ja, man fragt sich wirklich: was bleibt denn an Berechtigung dieser Gattung von dramatisirter Geschichte oder geschichtlichem Drama übrig, wenn sie kein Drama und noch minder eine dramatische Verkörperung des welthistorischen Geistes ist, die sich in diesem Zeitraum diese, in jenem jene Gestalt schafft? Ich halte mich zunächst nur an diesen Punkt; — die Gelegenheit kommt auch, der herrlichsten Einzelheiten des Werkes und seiner Tendenz zu gedenken. Aber es möge deutlich wieder-holt werden, daß wenigstens „König Johann" von der gerühmten Verbindung von poetischer mit historischer Wahrheit durchaus Nichts aufweist. Man findet sie nur, wenn man sie finden will. Wozu aber das künstliche Bemühen, bei einem Dichter, der schon so übergroß ist wie Shakespeare, einen Verein von Gaben zu-sammenfinden und überall finden zu wollen, die selbst in dem größten Genie nur in vereinzelten höchsten Momenten poetischer Offenbarung zusammenfließen?

Es ist natürlich, daß das Stillschweigen, mit welchem Shake-speare über diese Großthat hinweggeht, zu auffallend, um über-sehen zu werden, bereits nach allen Seiten erwogen und erklärt ist. Wenigstens auf einen dieser Versuche muß hier zur Klärung und Verschärfung des eigenen Urtheils eingegangen werden, so

sehr ich diesem Buche auch alle und jede polemischen Züge fernhalten zu können gewünscht hätte. Es ist aber, wie im Vorwort bereits ausgesprochen wurde, in Deutschland die Würdigung Shakespeares von der seiner Ausleger leider nicht mehr zu trennen, und so kann denn manche nur gegen die Erklärer gerichtete Wendung oft den Anschein eines Vorwurfs gegen den Dichter gewinnen. Aber dem aufmerksamen Leser wird es leicht sein zu unterscheiden und auch in dem Folgenden Sicherheit darüber zu erlangen, für wen und gegen wen das Urtheil Partei nimmt. Kreyßig, einer der gefälligsten und darum wenigstens noch vor einigen Jahren für jüngere Leser gefährlichsten Dolmetscher des Dichters, dessen Shakespeare-Vorlesungen ihn noch lange überdauern werden, was sie um mancher Vorzüge willen gewiß verdienen, macht bei diesem Anlaß die, für mein Gefühl nicht ganz feine Bemerkung: „Gewiß kein moderner Dichter hätte sich diese treffliche Gelegenheit entgehen lassen, über Constitution, Freiheit, Menschenrechte seine Meinung zu sagen und ein Paar Klubreden oder Leitartikel in fünffüßigen Jamben an den Mann zu bringen.“ Er wirft einen leicht-sarkastischen Seitenblick auf das Frankfurter Parlament und führt es dem Leser zu Gemüthe, daß England nie einen Staatsmann besessen, der über die dem Volke zu schenkende „Freiheit“ nachgesonnen hätte, „wie ein Chemiker über die Verwandlung des Torfes in Wallrath.“ Wie hier die „Freiheit“ setzt er an einer andren Stelle die „Grundrechte“ in Gänsefüßchen, als wären es Begriffe, über die man mit Anstand die Achseln zucken dürfte. Da im Context seiner Abhandlung (oder Vorlesung) „Einleitung in die historischen Stücke u. s. w.“ vielfach von einer „andern Dichterschule“ die Rede ist, die es schlechter macht als Shakespeare, von der „beliebten Manier, die Helden der Vergangenheit als Vertreter von Zeitbestrebungen zu benutzen“, von der glücklichen Lage des großen Briten, der nicht nöthig gehabt, „einen ehrgeizigen, der Volkssache stets entfremdeten Bandenführer zu idealisiren oder die Gestalt eines längstvergessenen unbedeutenden Ritters zum Mittelpunkt einer großartigen Zeit zu machen“ (Wallenstein und Götz), so gewinnt es den Anschein, als wären auch die oben citirten ironischen Bemerkungen gegen Goethe

und Schiller, besonders wohl gegen Schiller, gerichtet. Wäre dies der Fall, dann würde der Ton des Spottes, der sich unter Anderm in dem weithergeholten Vergleich der Torfverwendung bethätigt, ein zwiefaches Unrecht sein. Man sollte, gerade wenn ein so gewichtiger Grund vorliegt, einem gepriesenen und geliebten Gegenstand eine Schwäche nachweisen zu können, den Ernst der Untersuchung lieber doppelt walten lassen, anstatt ihn plötzlich aufzugeben und damit neben dem Verdacht, die Vertheidigung mit reinen Gründen nicht führen zu können, noch den zweiten zu erwecken, als mache man sich über die Gegner lustig. Was aber die revolutionäre Bewegung einer Masse im idealen Sinne, um einer Idee willen betrifft, so fragt es sich doch noch sehr, ob sie poetisch wirklich unverwerthbar ist. Es kommt eben darauf an, wie sie behandelt wird. Gerade wir Deutschen haben nun aber in der Art, wie eine Mehrheit, eine Masse, einen idealischen Gedanken erfaßt und durchführt, bei unsern Dichtern, Schiller obenan, so leuchtende Beispiele, daß wir uns die Möglichkeit gewiß nicht bestreiten lassen werden, da wir die Aufgabe schon gelöst sehen. In der Art einer „Klubrede" wird kein großer Dichter die Menge haranguiren — aber es wäre ja zum Verzweifeln, wenn der Kampf um ein Ideal aus dem Reiche der Kunst schroff und für immer verbannt werden müßte. Ein solcher Act braucht gar nicht das Product der Phrase zu sein, aus blauer Luft ergriffen, ohne die Gefühle eines gesunden und berechtigten Egoismus — aber ist es denn undenkbar, daß tausend Herzen in einem Gefühl zusammenlodern und daß, wie sehr immer die Nothwehr oder was sonst ihre Erregung und Bewegung erzeugt haben mag, die Idee das strahlende Panier der Menge wird, an dem sich die Ermattenden und Sinkenden erquicken und aufrichten? Daß auch die Magna Charta, deren Voraussetzungen doch gewiß keine leeren Hirngespinste, sondern sehr wirkliche Dinge waren, in diesem Sinne zu behandeln gewesen wäre und noch behandelt werden kann, soll hier mit allem Nachdruck behauptet werden. Shakespeare freilich lag diese Art der Behandlung fern. Für ihn gab es keine inspirirte Menge. Wie das Volk für ihn immer und überall nur zu einem Haufen lächerlicher Gesellen

wird mit ſtinkendem Odem und ſchweißigen Mützen, genial gezeichnete, aber ſtets nur von der niedrigſten Seite aufgefaßte Subjecte, ſo ſind auch ſeine Edlen nur egoiſtiſche Parteigänger oder Rebellen, die mit Treubrüchen und falſchen Eiden um ſich werfen, daß es eine Luft iſt. Niemals beſeelt das Shakeſpeareſche Volk und den Shakeſpeare'ſchen Adel ein einziger großer Gedanke — bis auf den des Rechts und der Pflicht, ſich für das Vaterland und den König todtſchlagen zu laſſen. Dann ſind dem Dichter die armen Schuſter, Schneider und Kärrner willkommen, dann ſtrahlt der Name der Barone hell. Aber außer dieſer heiligen Aufgabe, die zu erfüllen doch nicht immer Gelegenheit iſt, ſind Volk und Adel, ſo liebenswerthe Menſchen unter dem letzten ſind, doch als ein *Ganzes* für ihn nicht vorhanden. Es verbindet ſie Nichts, ſie ſind ideenlos, ſie könnten nicht wie die Schweizer im „Tell" Hand in Hand, einmüthig zuſammengehen. Wenn Kreyßig darum glaubt vermuthen zu dürfen, Shakeſpeare habe in der Magna Charta den poetiſchen Gehalt vermißt (!), ſo hätte er wohl beſſer und zutreffender geſagt, er habe ihn darin nicht *gefunden*, nicht finden und nach ſeiner Art nicht zur Erſcheinung bringen *können*.

Bei alledem unterſtellt freilich Kreyßig einem Dichter, der den Aufſtand der Barone und die Magna Charta nicht nach Shakeſpeareſchem Muſter abgeſchwächt und theilweiſe ganz umgangen, ſondern dramatiſch behandelt haben würde, immer noch eine ſchlechtweg „idealiſtiſche", blos um des Gedankens willen beliebte Darſtellung dieſer Empörung — als wäre eine andre nicht denkbar; er führt (mit vollem Rechte) aus, daß „der Dichter das abſtracte Recht, die abſtracte Freiheit nicht gebrauchen könne", daß „für den Dichter die Ideen nur in Perſonen, Handlungen und Empfindungen, nicht in der Form des losgelöſten Gedankens erſcheinen". Sehr richtig! Aber weiſt denn die geſchichtliche Thatſache der Magna Charta etwas auf, das dem, was Kreyßig hier für den Dichter verlangt, widerſpräche? Einige Zeilen weiter ſagt er ja ſelbſt, „die engliſchen Barone und Gemeinen hätten ſich einfach ihrer Haut gegen zu harte Bedrückung des Königs gewehrt." Alſo! Das iſt doch gewiß auch in des Auslegers

Sinne erstaunlich gegenständlich, so echt realistisch und dichterisch brauchbar, daß man es nur anzupacken braucht, um einen dramatischen Stoff vom ersten Range in Händen zu haben, und in diesem Sinne behandelt wäre er auch unter Shakespeares Händen gewiß zu etwas ganz Bedeutendem geworden. Kreyßig widerspricht sich mithin in fast unbegreiflicher Greifbarkeit. Auf der einen Seite soll die Magna Charta poetisch unbrauchbar sein, weil sie, sagen wir es kurz, zu „idealistisch" sei, auf der andern Seite ist sie ganz und gar realistisch — aber den Schluß, daß sie mithin ein sehr kerniges dramatisches Motiv abgegeben haben würde, zu ziehen, unterläßt der voreingenommene Erklärer. Sollte er nicht dem wahren und letzten Grunde der Unterlassung Shakespeares am Nächsten kommen, wenn er, wieder nur wenige Zeilen weiter, nackt und dürr sagt: „Shakespeare hätte sich bei Regierung und Zuschauern sicherlich wenig Dank verdient, wenn er bei Schilderung König Johanns für die Barone und Gemeinen gegen die Krone Partei nahm, statt für England gegen den ausländischen Erbfeind." Aha! Das klingt deutlich; das ist zwar kein sonderlich poetischer, aber sehr einleuchtender Grund, den man dem Dichter auch nicht allzu übel nehmen sollte: die Rücksichtnahme auf den Hof. Aber mit dem Dramatischen haben derlei Motive leider Nichts zu thun.

Ist mithin von dieser, wichtigsten, Seite das Geschichtliche der Regierung König Johanns nicht erfaßt, so fragt es sich doch noch, ob nicht ein andrer politischer, und im Sinne des Dichters vielleicht politischerer und dramatischerer Zug dafür in den Vordergrund gerückt und zutreffend und historisch-charakteristisch wieder gegeben ist. Man hat auf den Kampf Johanns gegen die Anmaßungen des Papstes hingewiesen und in der antirömischen Gesinnung des Stücks seinen geschichtlichen Grundgedanken finden wollen. Es ist nun wahr, in seiner Opposition gegen Innocenz wird der König auf Augenblicke wirklich bemerkenswerth, und es ist offensichtlich, daß Shakespeare das Seinige gethan hat, um diesen Widerstand in das günstigste Licht zu rücken. Kaum ist der Legat aufgetreten, so beginnt auch schon der Streit. Stärker

kann kein Culturkämpfer reden als es der König in den folgenden Worten thut:

„Welch' ird'scher Name zwänge zum Verhör
Den freien Odem des geweihten Königs?
Kein Nam' ist, Cardinal, den Du ersinnst,
So leer, unwürdig, und so lächerlich,
Mir Antwort abzuzwingen wie der Papst."

Im Verlauf der Handlung wird diese Gesinnung wiederholt bethätigt. Der Bastard und selbst der Dauphin, der Verbündete des Papstes, theilt sie, und scheinbar ist sie auch die Gesinnung des Dichters. Aber es bedarf keines besondren Aufmerkens, um sich zu überzeugen, daß sie aus der Handlung nicht organisch erwächst, daß der Einfluß der römischen Kirchengewalt und die Befreiung von ihr in protestantischem Sinne nicht das Problem des Stückes ist. Ein unbefangener Leser muß doch im höchsten Grade erstaunen, wenn, nachdem durch zwei Acte dieser Punkt unberührt geblieben ist, plötzlich im dritten, zu möglichst ungünstiger Zeit, ganz unvorbereitet, der Legat erscheint und gleich beim ersten Wort in naivst-unbeholfener Weise mit der Thür in's Haus fällt; wenn der König, der diesen Ueberfall gar nicht vorhersehen konnte, sofort auf den plumpen Ton eingeht und Dinge, die mit allem Vorangegangenen nicht im mindesten Zusammenhang stehen, geradezu vom Zaun bricht. Was in aller Welt haben wir denn im Stück mit dem „Zehnten und Zinsen der welschen Priester" zu thun? Und wie sehr erscheint vollends dieser Ausfall gegen Rom nicht als ein naturgemäßes Product der dramatischen Verwicklung, sondern nur als eine angeklebte Tendenz, wenn man einige Verse weiter von dem „falschen Ablaß" liest, „gekauft von einem Manne, der durch den Schacher selbst sein Heil verkauft?" Auch das ist nicht zuzugestehen, daß der Verfolg der an und für sich betrachtet großartig entworfenen, wirkungsvollen und in Einzelheiten kostbaren Scene (III, 1) die Macht der Kirche, die Nichtigkeit aller sittlichen Anschauungen in einer Welt, „die nicht in dem lebendigen, menschlichen Bewußtsein des Einzelnen, sondern in der Hingabe an geheimnißvolle Symbole wurzeln", schildere. Es heißt die Historien Shakespeares

wahrlich schlecht kennen, wenn man die Eidbrüchigkeit, den Verrath, die bodenlose Niedrigkeit des gemeinsten Eigennutzes als ein Charakteristikum gerade dieser Scene, dieses Stückes, als das Ergebniß papistischer Einflüsse kennzeichnen wollte. So wie Philipp von Frankreich und der großwortige Oesterreich in dieser Scene, bricht auch der Dauphin Louis in demselben Stück aus ganz andren Motiven sein Wort, thun es die York, Warwick, Clarence in den Königsdramen, wo es ihnen gut dünkt, wenn das Interesse sie treibt. Nimmt man nun endlich noch dazu, daß Johann sich schließlich als die ungeeignetste Persönlichkeit zur Vertretung einer antirömischen Idee ausweist, da er, als es gilt, seinen pomphaften Reden zum Trotz feige zu Kreuz kriecht und sich der Kirche demüthiger unterwirft, als es ein Heinrich in Canossa gethan, so bleibt auch von dieser „historischen" oder „politischen" Idee nichts übrig. Weder eigentlich „historisch" sind diese Reden und Anläufe noch sind sie dramatisch; sie sind nur tendenziös.

Nun bliebe wohl noch ein Drittes und Letztes, ein Etwas, das mit dem Historischen nichts gemein hat und zu haben braucht, das über der Zeit und dem Raume, über aller geschichtlichen Entwicklung webt und lebt und am stärksten pulsirt, wo das geschichtliche Leben des eigenen Landes erstorben liegt: das patriotische Gefühl. Gewiß, es ist schön und erhaben, es ist das Gefühl jedes gesunden Menschen, der sich an die Bedingungen seiner Geburt und seiner Entwicklung mit tausend starken Banden gekettet weiß — aber wie mit dem Geschichtlichen, hat es auch mit dem Dramatischen Nichts zu thun. Es giebt eine Welt der Leidenschaften, wo der Patriot nicht gehört wird — ihre Grenzen sind weder Flüsse noch Bergketten; Schlagbäume und Zollstationen kennt sie nicht. Sie verträgt sich mit dem patriotischen Gefühl trefflich, aber sie wird nie die Ungerechtigkeit begehen, dasselbe Gefühl in dem Sohne einer anderen Nation zu mißachten und eine Gestalt wie die der „Jungfrau" zu verkennen, wie es der Dichter des ersten Theils von „Heinrich dem Sechsten" thut, sei es nun Shakespeare oder ein Anderer. Nun gar aber den Patriotismus als letzten Trumpf bei der Würdigung der Shakespeareschen Historien auszuspielen und von dem Dichter nichts

Geringeres zu verlangen, als die kriegerische Lärmtrommel zu schlagen und das „dulce et decorum est“ zu predigen, das ist geradezu unerhört. Es ist wohl schön, die Grenzen seines Vaterlandes zu kennen, aber noch schöner ist es, sie vergessen zu dürfen im Gefühl eines großen Völkerfriedens. Die patriotische und kriegerische Poesie hat Großes, Gewaltiges geschaffen — aber sie ist nicht die Krone der Kunst. Käme es auf die nationale Floskel an, dann wäre der „Fechter von Ravenna“ ein Meisterwerk. Daß Shakespeare den Engländer so gern und mit Uebertreibung herauskehrt, wird ihm Keiner verübeln, wenn man es dem Sohne eines fremden Volkes auch nicht verdenken wird, dergleichen nicht gerade sympathisch zu finden — aber in diesem oft gar nicht besonders poetischen Aufwand wohl gar den Gipfel seines Schaffens zu erblicken, das geht zu weit. Der Dichter des „Macbeth“, des „Lear“ und des „Hamlet“ lächelt über die Enge einer solchen Anschauung! Und wenn selbst ein Mann wie Kreyßig sagen kann: „Wenn irgend ein Buch, so sind diese wunderbaren Darstellungen (die Historien) geeignet — und hierin liegt ihr eigenthümlicher Vorzug vor der eigentlichen freien Tragödie — den Gesichtskreis des Betrachters über die engen Verhältnisse unseres modernen Privatlebens zu erweitern,“ wenn er glaubt, der Zuschauer solle von Salisbury „gründlich lernen, daß die reinste Humanität zur verderblichen Phrase wird, wenn sie nicht auf dem Boden der zuverlässigen Vaterlandsliebe gedeiht“, wenn er in dem Patriotismus die „Grundanschauung politischer Dinge“ in den Historien erblickt und endlich will, man solle sich aus Shakespeares Historien „vor Allem die Lehre holen, daß auch der Beste nicht zu gut ist, für das Vaterland zu arbeiten, zu denken und zu sterben“ — so muß man sich wirklich erst besinnen, ob man recht gelesen! Für das Vaterland sterben — ja wohl! Aber eine so selbstverständliche Lehre soll die Ausbeute einer ganzen Reihe von Dramen sein, die, wie Shakespeares Historien, dramatische Partien von allerhöchster Schönheit und Bedeutung enthalten? Wie arm und elend wäre das! Und wie gezwungen patriotisch, ja wie engherzig ist der Versuch, die politische und nationale Tragödie über die freie erheben zu wollen!

Waren wir erst Staatsbürger und dann Menschen? Oder wie, war es umgekehrt? Wie freue ich mich, daß Schillers „Jungfrau von Orleans“ in Frankreich, seine „Stuart“ in England, sein „Tell“ in der Schweiz spielt. Nun, hier ist ein Dichter, deutsch wie Einer, aber viel zu frei, als daß die Nationalität für ihn zur Fessel geworden wäre, wie sie das bei Shakespeare — das leugne wer mag! — sehr oft geworden ist. Trug er doch freiwillig noch engere Fesseln, wohl goldene, aber doch Fesseln: die des Hofes. Und wie freue ich mich, daß der „Wallenstein“ zu einer Zeit spielt, in der zu leben wahrhaftig nicht glorreich war, daß man mithin nicht einmal in Versuchung kommen kann zu glauben, man solle an ihm seinen Patriotismus stärken; daß er nur eine Fülle dramatischen Stoffes in dichterischester Gestaltung und Entwicklung giebt, psychologisches Détail in reichster, seltenster Verschlingung; daß er nichts Anderes will, als ein Kunstwerk sein und der Seele jenen Genuß gewähren, der in dem Anschauen von Gebilden schwelgt, die von dieser Welt und doch über dieser Welt sind, deren natürliche Kräfte und Erscheinungsformen sich den Gesetzen einer Schönheit fügen, die nicht fragt, ob Christ oder Jude, ob Engländer, Franzose oder Deutscher. Es ist dieselbe freie Kunst, die Shakespeare in seinen größten Werken, den ersten Meisterwerken der dramatischen Dichtung überhaupt, selber so wunderbar beredt verkündet! Wie jammervoll wäre es, wenn diese herrliche Göttin, das reinste und verklärteste gottmenschliche Gebild, die Nationalkokarde anlegen und die leuchtende Pracht ihrer Glieder unter dem Küraß oder dem zweifarbigen Rock verbergen sollte. „Der Leier zarte Saiten“ gehören ihr — aber nicht die „Kraft des Bogens“.

Ist nach allem Gesagten bei dem Vertrag zwischen Historie und Drama das Geschichtliche arg zu kurz gekommen, so fragt es sich nun, ob es mit dem Dramatischen nicht vielleicht besser steht, und so sei das interessante Werk — wiederum nur, um über seine Stellung zu den herrschenden Anschauungen über die Erfordernisse eines Dramas Klarheit zu gewinnen, nicht um es nach der dramaturgischen Elle zu messen und zu richten — nun auch ohne weitere Rücksicht auf das Historische als Drama an-

geschaut, Plan, Composition, psychologische Entwicklung, die Stilart des Scenenbaues, das Sprachliche der Betrachtung unterzogen.

Nach seiner Gewohnheit folgte Shakespeare in seinem „König Johann" einem älteren Drama, dessen 1611 erfolgte Herausgabe unter den Initialen W. Sh. (offenbar die Täuschung eines geringen Geistes) einigen Erklärern den Gedanken nahe gelegt hat, es sei dies Werk eine Jugendarbeit des Dichters. Die Ansicht erweist sich bei näherer Betrachtung als unstichhaltig. Shakespeare hätte ein so mittelmäßiges Stück gewiß nicht geschrieben. Das hindert aber nicht, anzuerkennen, daß der unbekannte Autor des „Troublesome reign of John King of England" dem Dichter tüchtig vorgearbeitet hat. Er giebt ihm den unhistorischen Bastard und den unhistorischen „Oesterreich und Limoges", Gestalten, deren erste unter Shakespeares Händen zu einer der vollendetsten Schöpfungen der gesammten dramatischen Literatur geworden und deren gegenseitiges Verhältniß eine der unschätzbarsten Bereicherungen des Stoffes ist. Er giebt ihm die „recherche de la paternité", den Streit vor Angers, den Legaten, die Blendung. Vergleicht man aber die beiden Behandlungen, so erscheint uns Shakespeare, der doch auch starken und grellen Farben nicht abgeneigt ist, neben seinem Original wahrhaft fein und maßvoll. Der Vorläufer läßt die Lady Faulconbridge bei den peinlichen Verhandlungen über ihres Sohnes Richard Geburt zugegen sein; Shakespeare erspart der guten Dame diesen Schimpf und läßt sie dem Sohne allein ihr Geheimniß anvertrauen — eine ohnehin noch kaum zu ertragende Scene. Jener inscenirt eine Hetzjagd des Bastards nach Oesterreich und seiner Löwenhaut auf offener Bühne — Shakespeare verlegt sie tactvoll hinter die Coulissen. Bei dem Anonymus ist Alles knalliger, schreiender, nicht ohne Sinn für dramatischen und theatralischen Effect, aber durchweg roh und gemein. Der Glanz und die Kraft der Charakteristik und der Sprache ist ausschließlich Shakespeares Werk. Leider hat der in allem Anderen seinem Vorarbeiter so überlegene Meister es aber nicht vermocht, das gebotene Material so einzuschränken, daß es eine einfache, sicher und folgerichtig auf ein Ziel lossteuernde Handlung dargestellt hätte, und so hält es denn

schwer, seinen Kern von dem Rankenwerk der Episoden zu befreien und so darzulegen, wie etwa in dem in der Composition viel bedeutenderen Richard dem Zweiten den Kampf des Thronraubs mit dem angestammten Recht.

Nach dem kräftigen, umschweiflosen Anfang scheint der Streit um Arthurs Erbfolge der Mittelpunkt werden zu sollen. Der Kriegszug wird um seinetwillen unternommen, *seine* Gefangennahme, *sein* vermeinter Mord befördern den Abfall des Adels von Johann. Bald aber schiebt sich, und zwar schon im ersten Act, neben diese Handlung eine mit ihr durch nichts verknüpfte humoristische Episode (die Bastardscene), und mit dem dritten Act scheint der Schwerpunkt der Handlung durch Pandulphos Erscheinen völlig verschoben und auf das Gebiet des Culturkampfes verpflanzt zu sein. Arthur ist vergessen. Nun tritt zwar mit dem vierten Act seine Persönlichkeit wieder in den Vordergrund, aber der Dichter ist hier der fast symbolischen Verdichtung der Handlung, wie sie die Geschichte bietet, der Ermordung Arthurs durch *Johann selbst*, aus dem Wege gegangen (ob aus Abscheu vor dem Gräßlichen der That oder aus Rücksichten auf den Hof, sei dahingestellt). Er bietet dafür die an sich betrachtet prachtvolle, aber zu der skizzenhaften Behandlung Arthurs in den vorausgehenden Acten in gar keinem Verhältniß stehende Blendungsscene. Nun plötzlich wird das Verhalten der Barone, ihr Abfall von Johann, ihr Uebergang zum Dauphin die Haupthandlung, aber auch diese verläuft im Sande, und im letzten Act ist von einem Zusammenhang mit dem Anfang des Stückes nichts mehr zu spüren. Johanns Tod, von einem unerschrockenen Mönch veranlaßt, hat mit Arthurs Rechtsansprüchen nichts zu thun, es fehlt das Band zwischen Ursache und Wirkung. Der Eindruck des ziellosen Herumirrens der Handlung wird durch die Ausführung nur noch verstärkt. Fast in jedem Act wird ein neues Episodenhaftes durch die Breite der Ausführung zur Hauptsache: im ersten der frische, mit behaglichster Laune behandelte Streit Sir Roberts mit dem Bastard Faulconbridge; im zweiten das maßlose Verweilen bei dem thatenlosen und die Handlung nicht um einen Zollbreit weiterrückenden Wortgezänk vor Angers, doppelt

unökonomisch, da es sich nach dem vermeinten Siege der beiden Parteien wiederholt; im dritten die Grimmausbrüche und die Klagen der Constanze; im vierten die Blendungsscene. In der That erscheint auch diese mit der gegen Ende des dritten Actes zuerst auftretenden Gestalt des Hubert nur als Episode, wenn sie sich auch immer mit dem Schicksal Arthurs, der unschuldigen Ursache des Krieges, beschäftigt. Denn einmal ist sie eine unnöthige, die Seele marternde Grausamkeit, die, wenn sie zu Stande käme, die Handlung doch nicht förderte (das Charakteristische der Episode); — der Tod Arthurs allein wäre das einzig mögliche Mittel, Johann vor seinen Ansprüchen zu sichern; — dann aber kommt sie nicht einmal zu Stande und erscheint darum, so glänzend sie die Reize der Shakespeareschen Poesie in den rührendsten Tönen der kindlichen Bitte entfaltet, dramatisch betrachtet in doppeltem Sinne als ein bloßer Aufschub der Handlung.

Zu Allem kommt nun noch die Ungleichheit des dramatischen Stils. Neben der auf das Feinste ausgeführten Détailarbeit steht die grobe Skizze, neben der realistischesten Zeichnung die fast nur symbolisch andeutende al fresco-Malerei. Man lese die herrliche dritte Scene des dritten Actes mit ihrer tiefen Einkehr in die geheimsten Falten des Herzens, ihrem langsamen, steten Vorrücken, ihrem erschütternden, kurzwortigen Abschluß.

König Johann.

Du bist
Sein Hüter.

Hubert.

Und so hüten will ich ihn,
Daß eure Majestät nichts fürchten darf.

Johann.

Tod.

Hubert.

Mein Fürst?

Johann.

Ein Grab.

Hubert.

Er soll nicht leben.

Johann.

Genug.

Man halte diese und die einzige Blendungsscene oder die Schlußscene des vierten Actes (das Auffinden von Arthurs Leiche) neben den Marionettenstil, in dem die Abgesandten sich einführen, beispielsweise Chatillon vor Angers, der, als müßte es nur so sein, frisch wie er von England ankommt, ohne weitere Einleitung seine Meldung an den Mann bringt; neben die naive Schnelligkeit, mit der Johann wie aus der Pistole geschossen in Frankreich erscheint und sogleich auch wie ein aufgezogenes Uhrwerk seinen Sermon herunterschnarrt; neben die trotz aller Erregtheit der Weiber doch bei der Sachlage immer noch gemüthlich zu nennende Art, in welcher die feindlichen Parteien und die Bürger von Angers unterhandeln; neben die mystische Eile, mit der die Verlobung Ludwigs mit der Blanca zu Stande kommt. Da nun bei all diesen Ungleichheiten die Person des Königs selbst aller eigentlichen dramatischen Qualitäten entbehrt, um unser Interesse durch die Kreuz- und Querzüge der Handlung frisch hindurch zu führen, so wäre man recht übel dran, wenn nicht eine Gestalt das wankende Gebäude mit den kräftigsten Armen zusammenhielte, eine Gestalt, die, für die eigentliche Handlung Nebenfigur, doch die Seele des Stückes ist: der Bastard. Ein ganzer Mann, voll sprudelnden Lebens, einer von denen, die (wie Edmund im „Lear" sagt) „im heißen Diebstahl der Natur" den kräftigsten Feuergeist empfangen. Voll fröhlicher Wageluſt giebt er das Erbtheil des Sir Robert Faulconbridge leichten Herzens Preis und stellt seine Sache auf Nichts — aber nie wird er zum rohen charakterlosen Abenteurer. Dazu ist er zu klugen, geschmeidigen Geistes, dazu ist sein sittliches Empfinden zu echt. Ueberlegen spottet er der „tollen Welt", der „tollen Könige" nach dem frevelhaft übereilten Bündniß von Angers — aber wie alle Männer der That, alle kernhaften Naturen, die ihrem Impulse mehr als einer moralischen Schablone folgen, macht er sich nicht selbstgefällig zur tugendhaften Folie dieser wortbrüchigen Gesellschaft — er hält sich für nicht minder schwach und glaubt, es habe ihm bis jetzt nur an der Gelegenheit gefehlt, sich vom Mäkler Eigennutz gewinnen zu lassen. Man glaubt es ihm nicht. Die innere Bescheidenheit seiner Natur schießt hier nur über das Ziel. Es

giebt Menschen, die sich schlechter hinstellen als sie sind, nicht etwa aus Ziererei; es sind die Gegenfüßler der Tugendstolzen und Sicheren, gerechte Beurtheiler der menschlichen Hinfälligkeit, die mit den das Leben bestimmenden Trieben rechnen — oft zu nachsichtig gegen Andere, nie aber gegen sich selbst. Wer daran zweifeln könnte, der blicke auf die tiefe, schütternde Erregung, die sich dieser starken Natur nach Arthurs Tode bemächtigt, man höre den leidenschaftlichen Fluch, mit dem er den Hubert belastet, das ergreifende Bekenntniß: „Ich bin betäubt, und meinen Weg verlier' ich in Dornen und Gefahren dieser Welt." Derselbe Mann, der dem „Zahn der Zeit dreifach süßes Gift" („sweet, sweet, sweet poison") reichen will (ein etwas dunkles und nicht übermäßig schönes Bild) — wie anders verfährt er in Wirklichkeit, wie gerade, wie rücksichtslos! Allen sagt er, oft sogar etwas vorlaut, seine Meinung, den Kannegießern von Angers, den Baronen, dem Legaten, dem Dauphin, und nun gar dem unglücklichen Oesterreich. Es ist ganz wundervoll, wie sich seine echte, schmucklose Natur gegen das gespreizte Heldenthum, gegen dies Weib in der Löwenhaut des Herkules auflehnt und wie sich diesem nothwendigen Widerwillen der Groll gegen den Mörder seines Vaters gesellt, zu dem Shakespeare mit erlaubter Freiheit gegen die Geschichte den Herzog, indem er ihn zugleich zum Vicegrafen von Limoges macht, nun einmal gestempelt hat. Jedes Gefühl der Schonung verläßt ihn hier, mit wahrer Wonne ergreift er jede Gelegenheit, um dem verhaßten Gegner seine Verachtung zu zeigen. Wie ein zorniger Schlachtruf der Natur gegen die geschminkte und gedrechselte Mode klingt jenes berühmte „Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder". So steht er, halb ein Chorus, inmitten der unruhig hin- und herwogenden Parteien, ein fester Pfeiler für das verschlungene Geflecht der Handlungen des Stückes.

Und wie der Bastard diese imponirende Stellung im Stücke nicht seiner Betheiligung an der Handlung, sondern lediglich der Kraft seiner Charakteristik verdankt, so ist auch alles Andere, was an dem Werke packt und rührt und zur Bewunderung hinreißt, vorwiegend derselben Quelle zu danken: der erstaunlichen

Kunst Shakespeares, Menschen zu zeichnen. Der ungekenke, verschlossene, schwerfällige Hubert, der zarte, weichmüthige Knabe, der französische König, die kriegerische Mutter Johanns — welch' klare, faßbare Persönlichkeiten! Nicht so auch alle andern. Die Pembroke, Bigot, Melun, Prinz Heinrich, Blanca sprechen Shakespearesche Verse, aber sie sind als Gestalten nicht scharf genug umrissen. Oesterreich aber ist vortrefflich gezeichnet, im Ganzen auch der Dauphin, der kalt und hinterlistig, keck und thatbereit ist. In den wenigen Worten aber, die er in der zweiten Scene des zweiten Actes an seine „Braut" richtet, eine „parfümirte und frisirte Musterliebe" finden zu wollen, dafür liegt durchaus kein Grund vor. Seine Worte klingen manierirt. Sie spielen mit einem nicht einmal originellen Bilde. Das aber ist englisch, im Geiste der Zeit der Elisabeth und Shakespeares Neigung, auch wo er nicht entfernt daran denkt, sich über seine Charaktere lustig zu machen. In demselben „König Johann" drechselt der sterbende Melun Wortspiele. Wenn der Bastard den Dauphin verspottet, so verspottet er darum im Grunde nur eine Unart seines Dichters, die dieser selbst in seinen besten Werken und im Vollbesitz seiner dichterischen Kräfte nie ganz zu verleugnen vermocht hat. Auch die charakteristischen Linien der Zeichnung der Constanze verschwimmen unter dem reichen Schwall des Sprachlichen. Große pathetische Worte, wie sie der getäuschten Hoffnung und dem gewaltigen Schmerz der Mutter entsprechen, aber nicht eben individuell. Aus der garstigen Vorstellung in der ersten Scene des dritten Actes („Wärst du, der mich beruhigt wünscht, ein Scheusal"), aus der Anrufung des Todes („Balsamischer Gestank, gesunde Fäulniß") redet immer mehr der Dichter als die dramatische Person.

Das Herrlichste neben dem Bedenklichsten im dichterischen Ausdruck bietet die Blendungsscene. Wer je die haltlose Angst, die den Boden unter sich schwinden fühlt und wild nach einer Stütze für die schwachen Hände sucht, hat beredt werden und Alles in unabläßiger Rede durcheinander werfen hören, der weiß, wie wahr im tiefsten Grunde das rührende Bitten Arthurs ist. Nur daß Shakespeare auch hier das dichterische Geschäft der Ent-

faltung im poetischen Ausdruck übt (das der Verfasser im ersten Bande der „Dramaturgie“ pag. 142 zu erklären versucht hat) und dem Toben des Schmerzens Schönheit und Ordnung verleiht. Alles, was der Knabe in seine Schmerzrufe zusammenpressen möchte, gewinnt feste Gestalt: ich that euch Liebes, ich, ein Prinz, und ihr wollt mich blenden! wie schmerzt die Augen das kleinste Weh! warum die Augen — nehmt mir lieber die Zunge! Das Alles ist die echteste Empfindung. Ebenso nahe liegt es auch, daß der Knabe darauf hinweist, das Feuer wolle die That nicht begehen helfen, es sei erloschen. Aber eine Künstelei des Dichters ist es, in die Thatsache des Glühens und Erkaltens der Kohle und des Eisens manierirte, weithergeholte Bilder hineinzutragen: der Hauch des Himmels habe der Kohle reuige Asche auf's Haupt gestreut; das Eisen erröthe vor Scham und werde dem Hubert in's Auge sprühn, wie ein Hund, der nach seinem Herrn schnappt — Vergleiche, welche die Kraft des dramatischen Vorgangs abschwächen anstatt sie zu erhöhen. In eine unwahre Spielerei mit Vergleichen verliert sich auch die zweite Scene des zweiten Actes — Ausartungen, die nur durch die kernige, ungeschmückte Straffheit der Sprache in andren Partieen des Stückes und durch die großartigsten nur einem geborenen Dichter sich offenbarenden seelischen Enthüllungen, an denen das Stück so reich ist, aufgewogen werden.

Was bedeutet nun nach allem Voraufgegangenen „König Johann“ als Bühnenstück für das deutsche Theater? Hier sieht es doppelt mißlich aus. So gewiß es ist, daß die patriotische Tendenz des Werkes demselben in England zu verstärkter Wirkung verhilft, so natürlich ist es, daß dieselbe es einem fremden Volke entfremdet. Man kann nicht nur nicht verlangen, daß wir bei den schönen Schlußworten:

„Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen“

englisch empfinden und national erhoben werden sollen, es ist sogar begreiflich, daß wir dergleichen höflich ablehnen und nach England verweisen — wie sehr immer die deutsche Politik mit der englischen befreundet sein mag. Für die internationale Kunst

giebt es keinen Chauvinismus. Wir werden auch den Engländern nicht zumuthen wollen, sich an unsrer deutsch-nationalen Poesie zu erbauen. Diese Frage steht jedoch erst in zweiter Linie. Entscheidend ist die Thatsache, daß „König Johann" nach unsren Begriffen weder für den edleren noch für den rohen Geschmack ein gutes Theaterstück ist. Nur das Leid der Constanze und die große Scene des Arthur reißt hin, nur die Gestalt des Bastards packt und hält die Aufmerksamkeit rege. Alles Uebrige vermag nicht bühnenmäßig zu wirken. Ich habe schon eine vortreffliche Aufführung des Stücks als Ganzes fast eindruckslos vorübergehen sehen. Der Mangel des dramatischen Mittelpunkts, das stete Verschieben unsres Interesses machen es dem „König Johann" unmöglich, seinen Platz auf der modernen Bühne mit Recht zu verlangen und zu behaupten. Giebt man ihn doch, so wird der Kenner sich freuen, Studien daran machen zu können, und in Anbetracht dessen, daß die Theater mit dem erbärmlichsten Zeug ihr Dasein zu fristen pflegen, einer Direction dankbar sein, wenn sie einmal ein Shakespearesches Werk giebt, das in einer Scene von zehn Zeilen immer noch mehr Werth hat, als ein ganzes Dutzend moderner Repertoirestücke — man rede sich aber nicht ein, dadurch um einen wirklichen theatralischen Genuß bereichert zu werden.

So wird denn nach meinem Dafürhalten „König Johann" dem geschichtlichen Geist der geschilderten Zeit nicht gerecht, er ist weder ein gutes Drama noch ein gutes Bühnenstück — aber er enthält Einzelheiten von der erlesensten Kraft und Schönheit. Diese mögen es auch erklären, wenn die Shakespeare-Ausleger bei ihrer erläuternden Arbeit den Weg verlieren und finden, was einem Unbefangenen durchaus und für immer verborgen bleibt. Das Stück hat grobe Fehler und große Schwächen — aber das, was in ihm des Shakespeareschen Genius würdig ist, wiegt (bedarf das der Worte?) immer noch Alles auf, was die in Bau und Mache unfehlbare dramatische Routine hervorzubringen im Stande ist.

König Richard der Zweite.

Eine in immer neuer Gestalt auftretende uralte geschichtliche Thatsache, der Kampf der Usurpation gegen die Legitimität, ist in diesem merkwürdigen Stück mit deutlichster Absichtlichkeit zum Kern und Mittelpunkt des dramatischen Getriebes gemacht. Von Anfang bis zu Ende dreht sich Alles um diesen einen Punkt: das Recht des legitimen Herrschers, Alles zu dürfen bis — die Macht sich an seine Seite setzt und nun ihrerseits „legitim" wird. Nun mag das alte Spiel sich erneuern, eine neue Verschwörung den kaum gewonnenen Thronsitz erschüttern, ihn an sich reißen — und so fort bis in die Ewigkeit. In großen Zügen sind die beiden Gegner, Richard und Bolingbroke, meisterlich contrastirt: die Legitimität uud die Usurpation selbst, in jeder Linie Antipoden. Bei jenem die frechste Sicherheit Hand in Hand mit weibischer, in Sammet und Seide stolzirender Schlaffheit, ein pomphaftes Pochen auf sein „Recht", aber nicht ein einziger Gran von Ueberlegung, wenn es dies Recht zu vertheidigen gilt — bei diesem das kälteste Raffinement, die klügste Wahl der Mittel, unter der demüthigsten Miene ein königliches Streben, Mangel an Worten, aber vollkommenste Bereitschaft zu jeder entscheidenden That. Das Stück könnte ein Muster sein, wenn die Ausführung dem Plan entspräche, wenn die Charakteristik der beiden Hauptpersonen nicht hie und da verdunkelt und die Stellung des Dichters zu der Hauptfrage gegen das Ende zu großem Nachtheil für die erwünschte breite

und ruhige Wirkung verschoben würde. Seien diese unvermeidlichen Bedenken hier vorweg erledigt.

Bolingbroke und Richard treffen gleich in der ersten Scene des ersten Actes zusammen. Jener ist dem König gegenüber scheinbar ganz Ergebenheit. Ein Zwist mit dem Herzog von Norfolk führt ihn und seinen Gegner vor den Thron. Die Veranlassung des Streits bleibt unaufgeklärt, Bolingbrokes Anklage gegen Norfolk klingt völlig gegenstandslos („Du bist ein Bösewicht und Hochverräther"), das bloße Schimpfen überwiegt seine thatsächliche Begründung, wo diese aber Platz greift, da versteht man nicht recht, daß sie im gerichtlichen Zweikampf anstatt durch augenscheinlich leicht zu erbringende Beweise erhärtet werden soll, oder daß sie im Stande wäre, Norfolk in des Königs Augen zu compromittiren. Wenn Norfolk wirklich achttausend Nobel empfangen hat, als Darlehn für die Truppen des Königs (wie es im Stück heißt), und wenn er diese „als ein Verräther und verruchter Schurke" „zu üppigem Gebrauch behalten hat" — wozu die Spiegelfechterei des Duells? wozu, da Norfolk mit Bestimmtheit erklärt, drei viertel jener Summe richtig ausbezahlt, den Rest aber mit königlicher Genehmigung behalten zu haben, da Richard selbst sich noch in seiner Schuld befunden habe — eine Behauptung, die Richard durch sein Stillschweigen zu bestätigen scheint? Die Wahrheit aber mußte sich ja jederzeit feststellen lassen; nochmals also: welch' eine Thorheit, einen *solchen* Streit mit dem Schwerte austragen zu wollen. Wie kommt der kluge Bolingbroke zu dem Altweiberklatsch:

„Daß jeglicher Verrath seit achtzehn Jahren,
Der hier erdacht und angezettelt ward,
Im falschen Mowbray seinen Urquell hatte?"

Was heißt das? Und warum verklagt Bolingbroke seinen Gegner um Thomas Glosters Tod? Dieser Gloster war einer von Richards Vormündern gewesen, Gaunts und Yorks Bruder, ein energischer Mann, der sich den Launen des jungen, übermüthigen Königs vielfach widersetzt, dessen Vermählung mit der Prinzessin Isabella von Frankreich zu hintertreiben versucht und den Verdacht auf sich gelenkt hatte, er wolle Richard mit Hülfe der gleich-

gesinnten Grafen Arundel und Warwick vom Thron stoßen. Als der König seinen Anhang stark genug wußte, befreite er sich von den Ueberlästigen zunächst durch ihre Gefangennahme, der bald darauf Glosters Tod, das heißt aller Wahrscheinlichkeit nach seine Ermordung, folgte. Denn als Richard den Befehl gab, Gloster aus seiner Haft in Calais zum Verhör nach Westminster zu schicken, kam statt seiner eine Nachricht von Thomas Mowbray, Grafen von Nottingham, späteren Herzog von Norfolk, der hohe Gefangene sei plötzlich gestorben. Es ist so gut wie gewiß, daß Norfolk dabei die Hand im Spiele gehabt und daß er, damals ein Anhänger des Königs, diesen von seinem hartnäckigsten Gegner durch einen Meuchelmord zu befreien unternommen hatte. In unserm Drama zweifelt keiner der Nächstbetheiligten daran. Glosters Wittwe verflucht den „Schlächter Mowbray" (I, 2) und der alte Gaunt tröstet sie mit den lahmen Worten:

„Die Sach' ist Gottes, denn sein Stellvertreter,
Gesalbt vor seinem Antlitz, sein Gesandter
Hat diesen Tod verursacht."

Standen die Sachen so: wie konnte Bolingbroke Norfolk vor dem König um eine That verklagen wollen, die diesem so willkommen, ja, die sein eigenster Wille gewesen?

Es ist mit Recht als höchst auffallend bezeichnet worden, daß Shakespeare den geschichtlichen Vorgang (Norfolk, der sich inzwischen von dem König mehr und mehr abgewandt, beklagte sich im vertraulichen Gespräch mit Bolingbroke auf einem Spazierritt über die Mißwirthschaft der Günstlinge, die absolutischen Neigungen des Monarchen, seinen Haß gegen Alle, die jemals gegen ihn gewesen, und äußerte die Befürchtung, es könnte auch ihnen Beiden noch an Hals und Kragen gehen — Worte, die dem König hinterbracht wurden, vermuthlich, wenn auch ohne ersichtlichen Grund, durch Bolingbroke selbst) so, wie geschehen, verändert hat. Bei der historischen Unterredung fehlten die Zeugen, der Zweikampf war also die einzig mögliche Entscheidung, während dessen Nothwendigkeit bei der Shakespeareschen Darstellung der Dinge durchaus nicht einleuchtet. Liegt in dieser Umwandlung eine künstlerische Absicht? Ist Bolingbrokes Loyalität echt

oder ist sie nur Maske zur Erreichung verborgener Zwecke? Leider muß die Antwort wie die Richards in der Abdankungsscene lauten: Ja, nein! — nein, ja!

Die Umwandlung ist, soweit sie die Unterschlagung und die vagen Redensarten von Verrath, verruchter Schurkerei u. dgl. betrifft, ein Mißgriff, ebenso unvereinbar mit dem klugen, scharfen Geist Bolingbrokes wie mit der Logik und dem juristischen Gefühl jedes gesunden Menschen, dem die Lächerlichkeit dieser frauenhaft unbestimmten Angriffe und ihrer Verknüpfung mit dem Zweikampf in die Augen springen muß. Sie bringt nun aber einen erheblichen Gewinn für die Stellung Bolingbrokes zu Richard mit der Erwähnung von Glosters Tod und dem Rachegelöbniß Bolingbrokes, das Richard nicht verhallen läßt, ohne eine Wort ingrimmiger Furcht vor dem kühnen Sohn Johann von Gaunts daran zu schließen. („Wie hohen Flugs schwingt sein Entschluß sich auf.") Mag nun Bolingbroke seiner Anschuldigung mit feiner Absicht diese Wendung geben, um dem König einen Stich zu versetzen, (er spricht einmal von den „allzu gläub'gen Gegnern" Glosters, die Norfolk-Mowbray zum Morde aufgestachelt) oder mag er über die Theilnahme Richards an jener Mordthat im Unklaren sein — immer hat er sich doch dem König fürchterlich gezeigt, und, so oder so, die Feindschaft der beiden Männer ist im Stillen besiegelt. Besser wäre es freilich, wir brauchten über den Grund dieser Wendung nicht im Zweifel zu sein. Denn mitten in der Hochfluth loyaler Worte und emphatischer Verwünschungen nimmt sie sich auf den ersten Blick als den Zwecken Bolingbrokes nicht förderlich, sondern hinderlich aus. Den Norfolk anzuklagen, den König gegen ihn zu stimmen und endlich den Feind im Zweikampf zu verderben, das scheint doch wiederum die oberste greifbare Tendenz der ganzen Anklage zu sein. Der Ton derselben athmet leidenschaftliche Erregung, zu der eine so versteckte Absicht, wie es ein Angriff gegen Richard unter dem Schein eines Angriffs gegen Norfolk wäre, nicht wohl stimmt.

Oder hat man auf den Ueberschwang dieser Worte kein Gewicht zu legen? Einer von Beiden hat ja gewiß Unrecht — und Beide reden wie Ehrenmänner.

„Zuerst — der Himmel mag mein Wort verzeichnen! —
Im Eifer meiner Lieb' als Unterthan,
Besorgt um meines Herrn kostbares Heil
Und frei von anderm mißgebornen Haß
Komm' ich als Kläger vor des Königs Antlitz."

So beginnt Bolingbroke in der ersten Scene des ersten Acts, und vor dem Zweikampf bittet er seinen Vater mit rührend-schönen Worten, ihm Harnisch und Lanze durch Gebet und Segen zu festigen und zu stählen.

Und Norfolk:

„Gott füg' es so, daß ich zum Tode reite,
Wenn ich Verräther bin und frevelnd streite" (I, 1),

und:

„Wie Gott mir oder Glück mein Loos verhänge,
Lebt oder stirbt treu König Richards Thron
Ein redlicher, aufrichtiger Edelmann.
. . . . . .
Still, heiter geh' ich wie zum Maskenscherz
Zum Kampfe; Wahrheit hat ein leichtes Herz."

Was soll man glauben? Norfolk stellt jeden Antheil an Glosters Tod auf das Bestimmteste in Abrede, dagegen bekennt er sich (und das erhöht den Eindruck seiner Ehrlichkeit) eines Anschlags gegen Gaunt schuldig (I, 1), den er vor dem Empfang des letzten Sacraments gebeichtet und gebüßt. Was also und wem soll man glauben?

Liegt hier eine gleiche Nichtswürdigkeit, wie die des Aumerle und seiner Genossen vor, die in der scandalösen Anfangsscene des vierten Actes mit dem Ausdruck gerechtester Entrüstung unter Anrufung des Höchsten, bei Ehr' und Seligkeit mit den schamlosesten Lügen um sich werfen — ein Verhalten, für das mir alles und jedes Verständniß fehlt und dessen stinkende Quelle nicht etwa die Parteileidenschaft (die sich damit begnügen würde, den Gegner anzugreifen oder zu beschimpfen), sondern die ehrlose, hundsföttische Verlogenheit ist, die nicht einmal mehr den Fußtritt eines ehrlichen Mannes verdient. Wer lügt nun *hier*, Bolingbroke oder Norfolk? (Im vierten Act spricht der Bischof von Carlisle von des verstorbenen Norfolk „reiner Seele".) Oder handeln Beide bona fide? Wer möchte das glauben! Das *kann* nicht sein!

Was bleibt also übrig als eine bedauerliche Unklarheit über die Motive der Handelnden und eine grenzenlose Verwirrung des sittlichen Gefühls!

Gesetzt aber, Bolingbroke klagte den Herzog fälschlich an (eine Annahme, die durch seine edlen und warmherzigen Worte in der dritten Scene, die doch nur die Fortsetzung der Eingangsscene ist, auf's Neue entkräftet zu werden scheint), was in aller Welt konnte ihn dazu bewegen, was will er mit der ganzen Procedur erreichen, wo liegen die versteckten Zwecke, die man ihm zur Vervollständigung seines Charakterbildes so gern unterschieben möchte? Giebt ein Mann, der von dem Werthe seines Lebens für das Land und seiner einstigen Sendung so überzeugt sein müßte wie ein Heinrich Hereford, sich um Nichts und wieder Nichts der Lanze eines geübten, ritterlichen Gegners preis, die ihn mit all seinen Hoffnungen und Plänen durchbohren kann? Das wäre wohl tapfer, aber gewiß nicht planvoll. Und was nützt ihm die Sympathie, die ihm die Tendenz des Kampfes als eines Racheactes zur Sühnung für das vergossene Blut seines Oheims Gloster bei dem Volke vielleicht einbringen könnte, wenn er von Mowbrays Hand fällt? Oder wäre hier der erste kühne Wurf, ein heldenhaftes „Aut Caesar aut nihil", welches das eigne Leben keck in die Schanze schlägt? Das wäre gewiß nicht ohne Größe, aber es fragt sich doch, ob sich ein solcher Zug mit dem im Verlauf so klar gezeichneten Charakter Bolingbrokes verträgt? Ich kann es nicht finden. Und wenn auch — so bliebe doch immer die Frage, ob er denn mit Norfolks Tod auch nur einen Schritt weiter gekommen sein würde? Wahrhaft planvoll würde sein Vorgehen nur dann sein, wenn er (aus irgend welchen, beliebig anzunehmenden Gründen) den Ausgang der Coventryscene hätte voraussehen können, wenn er also gewissermaßen der im Verborgenen wirkende Regisseur gewesen wäre, in dessen Händen auch die Drathpuppe Richard nur tanzt, wie es dem obersten Leiter gefällt, wenn er mithin seine Verbannung und ihre Folgen in kluger Voraussicht zweckvoll selbst bewirkt hätte. Es wäre zwar nicht leicht vorzustellen, immerhin aber doch nicht undenkbar, daß sich bei andrer Motivirung der Hergang so hätte ge-

ſtalten laſſen, daß die jähe Unterbrechung des Zweikampfs und die Verbannung Bolingbrokes durch Richard die nothwendige Frucht dieſes Verhaltens hätte ſein müſſen — aber wer möchte, wie er nun einmal behandelt iſt, eine ſolche Abſichtlichkeit, einen ſo verſteckten Plan dahinter ſuchen wollen? Wie die Sache im Stück liegt, bei der Unklarheit der Zuſchauer über Wahrheit oder Unwahrheit der aufgeſtellten Behauptungen, Verſtellung oder Ueberzeugungstreue der beiden Gegner, bei der völligen Unerſichtlichkeit einer überſchlauen Intrigue Bolingbrokes, der vielmehr durch Richards jähen Abbruch der Zurüſtungen zum Zweikampf ebenſo verblüfft und überrumpelt wird wie Mowbray, iſt das Verfahren des Königs nur ein Act undramatiſcher Willkür, nicht das nothwendige Reſultat eines dramatiſchen Proceſſes. Der ganze Streit, der ganze Aufwand von Worten war um Nichts da, oder höchſtens doch nur, um uns zu zeigen, daß eine königliche Laune einen ganzen Act eines Dramas illuſoriſch machen kann. Die Charakteriſtik Richards hätte aber um dieſen (hiſtoriſchen) Zug der Launenhaftigkeit ſicher mit einfacheren Mitteln bereichert werden können. Für ihn ſelbſt iſt die thörichte Entſcheidung des Streites (doppelt thöricht, wenn man die alberne, bombaſtiſche Motivirung des Spruches betrachtet) zwar inſofern bedeutſam, als er dadurch ſein eigenes Verderben verblendet ſelbſt heraufbeſchwört — für Bolingbrokes Stellung im Drama iſt es aber nicht günſtig, daß er ſeinen erſten großen Erfolg beim Volke und damit ſeine Anwartſchaft auf den Thron nicht ſeinem eigenen Thun, ſondern einem dramatiſchen Intermezzo, einer unberechenbaren Schrulle des Königs, im Grunde alſo nur dem plumpen Zufall verdankt.

Iſt man an dieſer Klippe vorbei, liegt der Abſchied Bolingbrokes von ſeinem Vater hinter uns, ſo entfaltet ſich nun ſein Charakter klar und deutlich, die vollendete Schöpfung eines großen Menſchenkenners. Wie wundervoll iſt ſeine abſichtsvolle Demüthigung vor dem Volke. Er taucht in die Herzen der Menge, gewinnt einen armen Handwerksmann durch ſein Lächeln und zieht vor einem Auſternweib den Hut. Wie richtig ſieht Richard, wenn er ihm dem Glauben unterſtellt, er wäre der „Unterthanen nächſte

Hoffnung". Kaum hat er in der Bretagne festen Fuß gefaßt, als er die neuerworbenen Beziehungen auch schon benutzt, um „wohlausgerüstet", „mit acht Seeschiffen und dreitausend Mann" nach England aufzubrechen — eine rasche Wiederkehr, deren sich der kurzsichtige Richard nicht versah! Und wie er nun landet, die neuen Bundesgenossen aufnimmt, immer bescheiden bleibt, anscheinend immer nachgiebt, aber mit jedem Schritt mehr Land gewinnt — wie ganz erscheint er da geschaffen um zu siegen, der vollkommenste Diplomat, ein großer Realpolitiker, wie ihn Geschichte und Kunst nur selten aufweisen. Als er in See stach, konnte er von dem unverschämten Eingriff Richards in seine Erbansprüche noch keine Kunde haben — dem guten alten York aber weiß er die Sache so darzustellen, als läge ihm nur daran, sein Lehn an sich zu bringen. Diesen, der rathlos zwischen zwei Uebeln steht und zu nützlichem Widerstande nicht die Mittel hat, gewinnt er natürlich leicht, und wie die Sachen stehen, bedarf es nicht erst Richards Gefangennahme und Abdankung für ihn, um sich als König zu betragen. Das ist er schon, als er den „Raupen des Staats" Bushy und Green den Text lies't. Nicht erschlagen — wie ein bestellter Richter, der seines Amtes waltet, läßt er sie „hinrichten". Immer aber bewahrt er dem Throne seine „schuldigen" Rücksichten. Der Königin läßt er sich „freundlichst empfehlen", und den König entthront er, indem er ein Knie beugt und bescheiden versichert, er wolle nur sein Erbe — und, wahrhaft tragisch, muß der unselige Richard ihm wieder entgegenarbeiten und ihm ersparen, auszusprechen, was seine Gedanken und seine Thaten deutlich erstrebt haben. Wortkarg und gelassen steht er in dem wüsten Hader der Barone, besteigt er den Thron, hört er Richards pathetische Klagen. Anscheinend nur, um dem Narren seiner Legitimität zu willfahren, in Wirklichkeit aber um seiner inneren Ungeduld durch eine Wendung schneidendsten Hohnes Luft zu machen, nimmt er Richards schönrednerisches Verlangen nach einem Spiegel für baare Münze und giebt trocken den Befehl „Geh irgendwer und hol' ein Spiegelglas". Nicht ohne Würde faßt er sich dem elenden Aumerle (bis auf einen gleich zu erwähnenden Punkt) und dem Bischof von Carlisle gegenüber,

und nach Richards Tode, der ihn trotz seiner Klagen so gewiß erfreut wie er ihn herbeigewünscht und in seiner versteckten und vieldeutigen Weise auch veranlaßt hat.

Jener Punkt aber ist das rasche Umschlagen seiner durch eigene Kraft und Kühnheit erlangten Herrscherwürde in die lächerliche Sicherheit und das Pathos des legitimen Königs — denn nichts Andres ist der, psychologisch kaum erklärliche Ausbruch in der dritten Scene des fünften Actes:

„O schwarze kühne, mächtige Verschwörung!
Du treuer Vater eines falschen Sohns!
Du lautrer, unbefleckter Silberborn,
Aus welchem dieser Strom durch koth'ge Wege
Den Lauf genommen und sich selbst beschmutzt!
Dein überströmend Gutes wird zum Bösen,
Jedoch die Fülle deiner Güte tilgt
Des pflichtvergessnen Sohnes tödtlich Mal."

Das sagt derselbe Mann, der so eben über den Fall eines Monarchen hinweg zur Herrschaft gelangt ist. Der überkluge, von Leidenschaft nie geblendete Usurpator Bolingbroke kann so reden, wie ein neugebackener Adliger, der alle Vorrechte seines Standes hundertfach empfindet, als säßen sie ihm von Adam her im Blute? Wie sonderbar! Hat er schon vergessen, wie man Throne stürzt? Kennt er, der dem Pierce von Exton verstohlene Winke zur Wegschaffung Richards, seiner „lebend'gen Furcht" giebt, das Radicalmittel des Königsmordes nicht? Macht die Krone und der Purpur den klugen Mann so bald zum caesarischen Schwärmer? Und hat er im Ernst nie daran gedacht, daß es ihm ergehen könne, wie seinem Vorgänger; wußte er nicht, daß Richard Freunde hatte, die seinen Sturz zu rächen jede Gelegenheit ergreifen würden? Wie ungleich wahrer sind doch Wallensteins Worte:

„. . . . Ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für meine Brust geschliffen ist.
Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sä't,
Erfreuliches zu ernten! Jede Unthat
Trägt ihren eig'nen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen."

Ein Bolingbroke, sollte man meinen, müßte das Nahen die-

ſes Racheengels fühlen, der denn auch in „Heinrich dem Vierten“ um das Haupt des ſichren, verſtellungskundigen, erfolggekrönten Mannes ſeine ſchwarzen Flügel ſchlägt.

Wie Bolingbrokes, ſo wird auch Richards Charakterzeichnung, im Kern eben ſo genial wie jene, weniger zwar durch Widerſprüche und Unklarheiten in ſeinem eigenen Handeln, als durch die Stellung, die der Dichter zu ihm einnimmt, ſtellenweiſe ſchwer verdunkelt. Es iſt mehr geiſtreich als wahr, wenn man ihn zu einer Künſtlernatur, die nicht für den Thron taugt, oder aber zu dem Typus eines Dilettanten ſtempeln möchte, deſſen hervorſtechendſte Eigenſchaft doch immer der Umſtand bleiben würde, daß der Wille (auf künſtleriſchem oder irgend einem andren Gebiet) ſich nicht zur That zu erziehen vermag. Dem Richard aber *fehlt* für ein jedes Vollbringen ſelbſt der allervageſte *Wille*. Sein Götze iſt ſeine Legitimität. Dieſem Alles zu opfern, für ihn zu brandſchatzen und zu ſtehlen, ſcheint dieſer ſonderbaren Spielart eines königlichen Crispinanden vollkommen erlaubt. Hat doch Gott „für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt, für ſeinen Richard einen Engel im Himmelsſold“. Es fehlt ihm nicht an Phantaſie und Geiſt, hie und da zeigt er auch einen Anflug von Muth (den der geſchichtliche Richard weit mehr als der Richard der Shakeſpeareſchen Hiſtorie beſeſſen) — aber nicht eine ſeiner Fähigkeiten verwendet er ordentlich und nützlich. Er hat es „ja nicht nöthig“. Er iſt Monarch von Gottes Gnaden und „der Himmel ſchützt das Recht“, ſo denkt er, wenn es auch zum ſchreienden Unrecht wird. Er will genießen — und das thut er redlich. Mit ſeiner jungen Frau, die an ihm, dem ſchönen jungen König, mit ſchwärmeriſcher Neigung hängt, mit ſeinen Schmeichlern und Modegecken verpraßt er das Mark des Landes; er verpachtet die Reichseinkünfte und läßt von den Reichen durch ſein Schatzamt Contributionen erheben, die das Deficit ſeiner leichtſinnigen Verwaltung decken müſſen. Sein Königsdünkel macht ihn ebenſo launenhaft wie frech und ſchamlos. Sein Beſuch bei dem ſterbenden Gaunt iſt wohl das ſtärkſte Stück, das ſich die beſchränkte Unterthanendemuth gefallen läßt. Die edlen Prinzen von Lancaſter und York ſind nicht ganz

ſchuldlos an dieſen Unbilden. Der gute ſchwache York hält ſeinem Neffen wohl einmal eine Predigt, aber er würde ebenſo wenig je gewagt haben den Arm gegen ihn zu erheben wie ſein Bruder Gaunt, der der trauernden Schwägerin, Gloſters Weibe, die ihn um Rache für den erſchlagenen Gemahl anfleht, Nichts zu entgegnen weiß als die oben bereits citirten Worte:

„Die Sach' iſt Gottes! Denn ſein Stellvertreter,
Geſalbt vor ſeinem Antlitz, ſein Geſandter
Hat dieſen Tod verurſacht."

Nun aber tritt das Unerhörteſte ein. Der „Stellvertreter Gottes" verhöhnt dieſen geduldigen Alten in ſeiner letzten Stunde. Würde der weichmüthige König bei den prophetiſchen Worten des Sterbenden nicht in ſich gehen müſſen, wenn ſein Hochmuth und der Glaube an ſein Recht ihm nur einen Funken ſittlicher Empfindung gelaſſen hätten? Nichts davon. Einen mondſüchtigen Narren nennt er den greiſen Warner, der im Leben ſo treu an ihm gehangen, ja er ſcheut ſich nicht, ihn zu bedeuten, daß er ihn köpfen laſſen würde, wenn er nicht ſeines Vaters Bruder wäre. Eine ſcheinbar ſentimentale, aber im Grunde auch nur frivole Phraſe hilft ihn über des Oheims Tod hinweg, und in demſelben Hauſe, das den noch nicht erkalteten Leichnam des Greiſes birgt, während Alle noch unter den wuchtigen Eindrücken der erſchütternden Weiſſagung des nun Dahingeſchiedenen ſtehen, wagt es der freche Weichling, allem Anſtands- und Rechtsgefühl zum Trotz Gaunts Vermögen zu confiſciren und, im Hauſe des Todes, ſeiner Gemahlin im Abgehen „Sei luſtig" zuzurufen. Dieſe eine Scene richtet ihn. Man behält für ihn wohl ein kühl äſthetiſches und pſychologiſches Intereſſe, das faſt zu einem pathologiſchen wird — aber auf herzliche, ſittliche Antheilnahme kann dieſer Geſell keinen Anſpruch erheben. Auch verſucht er nichts, ſie ſich zu verſchaffen. Recht ſchön apoſtrophirt er im dritten Act die „theure Erde", der er ſelbſt das Mark entzogen, recht effectvoll ruft er den Himmel zum Streite für die gute Sache auf; ſein Schwanken zwiſchen Verzweiflung und Hoffnung iſt recht intereſſant und von gewiſſer Wirkung, ſeiner theatraliſchen Haltung in der großen Scene mit Bolingbroke fehlt es nicht an

Repräsentation und sogar an Würde, ab und an kommt es uns wie der Gedanke der Ophelia: „O welch' ein edler Geist ist hier zerstört" — aber er flattert vorüber; sittliche Antheilnahme ist dieser Richard, nochmals, nicht werth. Mit Genugthuung sieht man eine zwar kalte und herzlose, aber kluge und thatkräftige Politik das morsch gewordene Recht zertrümmern. Wir begrüßen den vierten Heinrich und wünschen „Herrn Richard von Bourdeaux" ein seliges Ende.

Was geschieht nun aber bei Shakespeare? Ganz offenbar versucht der Dichter mit dem fünften Act der „süßen Rose" Richard unsere Sympathieen zuzuwenden. Eine volle melodische Klage ertönt über seinem Sturz. In breiter Ausführung erleben wir seinen thränenvollen Abschied von der Königin. Der alte York, des neuen Königs Oheim, muß in seinem Bericht über Bolingbrokes und Richards Einzug in London vor Weinen abbrechen, als er davon reden soll, wie rohe Menschen das verdiente Unglück des entthronten Herrschers verhöhnen. Und spricht nicht die wärmste Sympathie aus der verklärenden Schilderung der königlichen Gelassenheit, mit der der immer halb comödiantische Mann sein Geschick trägt:

„Staub warfen sie auf sein geweihtes Haupt,
Den er so milden Grams abschüttelte,
Sein Aug' im Kampf mit Thränen und mit Lächeln,
Den Zeichen seiner Trauer und Geduld,
Daß, hätte Gott zu großen Zwecken nicht
Das Volk verhärtet, schmelzen hätt' es müssen,
Und selbst die Barbarei sich sein erbarmen."

Der junge Adel waffnet sich für ihn; ein armer Stallknecht verschafft sich Zugang zu dem in Pomfret Gefangenen, um einmal noch „das Antlitz seines Herrn zu sehen". Nun ist Richard plötzlich der Mann, der über naive, schwärmende Gemüther eine fast zauberhafte Macht besitzt. Und zu Allem gewinnt er im Kerker einen Schimmer von Einsicht in sein Unrecht, und endlich zeigt er sogar noch einen persönlichen Muth, der ihn im Tode mit einer Art Martyrkrone ziert, so daß der Mörder Exton glaubt, ihn — sehr unrichtiger Weise — als „an Muth so reich wie königlich an Blut" preisen zu müssen.

Dieſe Zwieſpältigkeit des dichteriſchen Urtheils über ſein Geſchöpf iſt, weit entfernt, ein Vorzug zu ſein, vielmehr die größte Gefahr für die dramatiſche Wirkung. Für uns ſind die dramatiſchen Perſonen keine in Spiritus geſetzten Präparate, Objecte einer kühlen Unterſuchung, die nach allen Seiten gedreht und gewendet werden können. Die für den Pſychologen vorhandene Möglichkeit, jede Exiſtenz auf ihre Bedingungen zurückzuführen, und einer jeden, auch dem gemeinſten Lumpen, auch dem kälteſten Verbrecher, gerecht zu werden, iſt für den Leſer oder Hörer eines Dramas, der aus dem Kreis des Lebens nur ein verſchwindend kleines Segment ſieht, nicht da. Sobald aus dem Bereich menſchlicher Leidenſchaften, ſocialer Verhältniſſe oder hiſtoriſcher Vorgänge ein Bild mit dem Rahmen umſpannt wird, weicht der Gedanke der moraliſchen Gleichberechtigung aller Exiſtenzen (den übrigens ſelbſt im Leben ſchwerlich Jemand durchzuführen Willens ſein wird) höheren künſtleriſchen Geſetzen der Ordnung und Schönheit. Nicht jede Figur kann gleiches Licht bekommen — oder wir werden beunruhigt und verwirrt. Und wie eine maleriſche, ſo verlangen wir im Drama auch eine moraliſche Gruppirung. Nicht, als brauchte der Dichter außer ſeinem Helden alle übrigen Perſonen zu vernachläſſigen. Nicht die Sorgfältigkeit der Ausführung, nicht das Intereſſe für ſeine Geſchöpfe hat zu leiden — aber über das Facit, welches der Dichter aus dem dramatiſchen Exempel zieht, wollen wir nicht im Unklaren ſein. Das dramatiſche Intereſſe mag ſich ſpalten — Carl Moor beſchäftigt uns ebenſo ſehr wie Franz, Maria Stuart wie Eliſabeth — aber es wird ſich ſtets empfindlich rächen, wenn das ſittliche Urtheil verwirrt wird. Nicht ſowohl für eine beſtimmte Perſon, als für die Sache hat ſich der Poet zu entſcheiden. Es fällt z. B. Schiller nicht ein, über den Mord des Darnley eine verſchönernde Glorie zu gießen, aber in dem Kampf mit der Königin ſind wir über unſere Parteiſtellung keinen Augenblick im Unklaren. Auch bei dem Untergange der Maria bleibt er ein gerechter Richter, der etwas Höheres als die weichlichen Regungen eines augenblicklichen Mitleids kennt. Und wenn man auch der Anſicht ſein ſollte, daß in dem langwährenden, allzu thränenvollen Abſchied der

Maria von den Ihrigen die Grenze schon überschritten und für die schöne Sünderin eine Theilnahme angerufen wäre, die nicht mehr lediglich dramatische Motive hätte, sittliche aber füglich nicht haben dürfte — was bedeutet diese Idealisirung der sterbenden Königin, die dereinst aus heißer Leidenschaftlichkeit gefehlt hat und in ihrem Recht bitter verletzt ist, gegen die Apotheose des genußsüchtigen Schwächlings, der sein Land verderbt und an seinem mit dem Tode ringenden Oheim seinen sittenlosen Witz geübt? Ein Richard verdient kein Mitleid. Daß er es ihm doch zu retten versucht, ist eine sittliche Irrung und ein dramatischer Fehler Shakespeares, dessen dichterischer Größe dies Opfern der Consequenz an eine augenblickliche melodramatische Stimmung und Theaterwirkung nicht würdig ist.

Trotz dieser Verdunkelung bleibt aber die Zeichnung Richards wie die Bolingbrokes in ihren Hauptzügen eine meisterliche That. Um dieser echt dramatischen Contrastirung willen, die zugleich der historischen Erscheinung des Kampfes zwischen Macht und Recht einen im besten Sinne typischen Ausdruck verleiht, um der Einfachheit des Planes und der Handlung willen würde allein „Richard der Zweite" einen der hervorragendsten Plätze unter den Historien einnehmen, auch wenn er nicht eine Anzahl trefflicher Charakterköpfe neben den beiden Hauptpersonen und überdies eine Reihe nicht nur dramatischer, sondern zugleich höchst theatralischer Scenen aufwiese. Die starren Züge der Pflicht im Antlitz des alten Gaunt, dem erst der Tod die Zunge löst — wie deutlich heben sie sich von dem gutmüthigen Biedermannsgesicht des kopflosen York ab. Beide sind königstreue Männer, jener aus mißverstandener Hochachtung vor dem Begriff „Legitimität", dieser aus gutem Herzen und eigener Haltlosigkeit. Wie unfähig steht der schwache York den andrängenden revolutionären Ereignissen gegenüber! Wie prächtig ist seine Verwirrung in der zweiten Scene des zweiten Actes geschildert! Wie unpolitisch gemüthlich löst der schwache Alte das Wirrsal seiner Pflichten bei Bolingbrokes Ankunft! Und wie fein kennzeichnet es Richards Art zu regieren, daß er bei seiner Abreise nach Irland diesen Mann, den ungeeignetsten von Allen, zum Regenten in England

bestellt. Leider aber beginnt auch dies so discret behandelte, so fein zwischen Ernst und Komik abgewogene Charakterbild im fünften Act sich plötzlich zu verzerren. Man konnte es sich von einem York ganz gut versehen, daß er von Richard zu Heinrich, der überdies sein Neffe ist, übergeht, und man glaubt ihm gern, daß er dem neuen Herrscher so treu sein wird wie dem alten — aber sein Benehmen bei der Entdeckung von Aumerles, seines Sohnes, Theilnahme an der Verschwörung gegen Heinrichs Leben geht weit über das Verständliche hinaus. Man könnte es noch fassen, daß er dem König den eigenen Sohn verräth — aber auf dessen Tode zu bestehen, nachdem Bolingbroke ihn schon halb begnadigt, („die Fülle Deiner Güte tilgt des pflichtvergess'nen Sohnes tödtlich Mal"), das übersteigt sogar den antiken Heroismus, den übrigens auch Niemand hinter dem Betragen des schwachen Graukopfs suchen wird. Ist es aber kein Heroismus (an den zu glauben man leider durch einige Stellen wieder verführt wird), was ist es dann? Maßlose Besorgniß um das eigene Leben, die wider alle Natur das eigene Fleisch und Blut dem Mordbeil preisgiebt, um sich selbst zu retten? Mich däucht, hier stände man vor den Grenzen des dramatischen Stoffgebietes, hier wäre etwas so bodenlos Niedriges, daß sich jede dichterische Feder dagegen sträuben müßte. Ist es aber auch dies nicht (und man schöpft aus den vier ersten Acten keinen Grund zu einer so trostlosen Vermuthung), so bleibt nur noch eins: ein Festrennen in die Legitimitätsidee, das nicht nur einem Bürger unserer Zeit zu verstehen schwer wird, das überall und zu allen Zeiten bei jedem Culturvolk die Grenzen des Faßbaren übersteigen müßte. Yorks Worte an seine Herzogin:

„Jetzt sind wir Bolingbroke zur Treu vereidet
Und er hinfort mit Ehr' und Reich bekleidet"

scheinen der Schlüssel für sein Verhalten sein zu sollen. Eine Loyalität also, die fast schon Verrücktheit ist, bewöge ihn demnach zu seiner kaum noch menschlich zu nennenden Handlungsweise: ein bloß politisches, ganz mechanisches Motiv, mit dem jeder natürliche Trieb im Widerspruch steht: denn York ist von Natur ein ungemein milder und weichherziger Mann, er liebt

den Sohn, der sich gegen Heinrich Bolingbroke verschworen, und mehr noch: er liebt den König, um dessentwillen dieser Sohn den Anschlag auf das Leben des neugebackenen Monarchen gemacht, denn noch eben hat er sein Loos in den rührendsten Worten mit Thränen in den Augen beklagt. Und dennoch diese Denunciantenwuth, dies Bestehen auf des Sohnes Tod wider die Gnadenregung des Königs, wider das Schreien seines Weibes, das Flehen seines Sohnes und sein eigenes Herz? Es ist unmöglich oder — Wahnsinn.

Leider sind die beiden diesen Punkt behandelnden Scenen auch noch um anderer Bedenken willen zu beklagen. Der feige Aumerle-Rutland, der, sobald er sich entdeckt sieht, sofort auch „bereut" und unritterlich um Gnade winselt, ist das unverhältnißmäßige Aufgebot dieser breiten Episode wahrhaftig nicht werth, und die Scenen wären lediglich widerwärtig, wenn sie uns nicht mit der energischen Gemahlin Yorks bekannt machten und wenn nicht ein bewegter dramatischer Fluß uns über ihre Härten leichter hinwegführte. Daß die Aumerle und Genossen im politischen Leben möglich sind, ist wohl leider zu bejahen. Wer aber möchte in der bloßen Vorführung solcher Creaturen, die weder motivirt, noch einer besonderen historischen Gerechtigkeit in die Arme geliefert werden, einen Vorzug der „Historie" vor dem frei erfundenen Drama erblicken? Ja, würde dies überhaupt das Recht haben, sich mit solchem Gelichter zu befassen, ohne es zugleich zu brandmarken und als ehrlos aus der menschlichen Gesellschaft zu verweisen?

Es ist Schade um den fünften Act, daß er das großartige Zusammenwirken der drei voraufgegangenen wieder abschwächt! Denn kaum ist die Aumerle-Episode erledigt, so tritt ohne weitere Vorbemerkung Herr Pierce von Exton auf, der seinen kurzweg und trocken kundgegebenen Entschluß, den gefangenen König zu ermorden, in der fünften Scene ausführt, um — die That sofort zu „bereuen" und dann doch mit einem gewissen Pomp die Leiche nach Windsorschloß zu bringen. Dies Alles ist nur aufs Dürftigste skizzirt. Jede Motivirung, jeder Uebergang fehlt. Die Reue, ein dramatisch keineswegs besonders brauchbares Motiv,

weil sie den nothwendigen Zusammenhang von Vorsatz, That und Verantwortung aufhebt, folgt einer Unthat durchaus nicht mit so zwingender Gewalt, daß sie ohne weitere Begründung entgegengenommen werden könnte. Es giebt genug Verbrecher — nun gar politische! — die gleich nach der Begehung eines Mordes oder irgend eines andren Verbrechens nicht daran denken, es ungeschehen zu wünschen nnd zu bereuen. Die Reue muß ebenso gut dramatisch motivirt werden wie jeder andre Affect. Wo bleibt aber die Motivirung, wenn man einen Mann, den man bislang noch gar nicht kennt, der mit den nüchternsten Worten seinen Mordentschluß offenbart, sofort nach der That wehklagen hört, „die That stehe in der Hölle angeschrieben"?

„Hast du betrachtet, was der König sagte:
Hab' ich denn keinen Freund, der mich erlöst
Von der lebendgen Furcht? War es nicht so?
. . . . . .
Hab' ich denn keinen Freund? Er sagt es zweimal,
Er wiederholt' es gleich. That er es nicht?
. . . . . .
Und wie er's sprach, sah er mich forschend an,
Als wollt er sagen: wärst du doch der Mann,
Der diese Angst von meinem Herzen schiede!
Der König ist's in Pomfret, den er meint.
Kommt mit; ich bin sein Freund und tödt' ihm seinen Feind."
. . . . . (V, 4.)

Und in der sechsten Scene desselben Actes nach Richards Ermordung:

„An Muth so reich wie königlich an Blut!
Beides vergoß ich — wär die That nur gut!
Jetzt sagt der Teufel, der mich angetrieben,
Die That steh' in der Hölle angeschrieben.
Den todten König will ich zum lebend'gen tragen;
Begrabt die andern hier, die er erschlagen."

Das ist (bis auf fünf belanglose Zeilen in der Schlußscene) des Exton ganze Rolle. Und das sind einfach Widersprüche.

Wohl kann auch für den kältesten Verbrecher der Augenblick eintreten, wo ihn die That, die „ihm muthvoll und kühn entgegenblickte", ehe sie geschehen, „mit erbleichenden Wangen anblickt",

ſobald ſie gethan iſt. Aber auch für einen fa presto in der Reue wird ſich das freudige Gefühl über das Gelingen des Verbrechens mit dem erwachenden Gewiſſen erſt zu einer ſchaurigen Miſchung vereinigen, ehe die Reue den Sieg davon trägt. So unvermittelt aber wie in dieſem Exton auftretend (der übrigens im Tyrrel, den Mördern der jungen Prinzen im Richard, dem einen der Mörder des Clarence, dem Leontes u. A. Genoſſen hat) wird ſie ſich weder pſychologiſch noch dramatiſch rechtfertigen laſſen. Auch der Unterſchied, den Bolingbroke zwiſchen dem „Bedürfen“ des Giftes und der „Liebe“ zum Gifte macht, iſt Shakeſpeare geläufig. Es iſt begreiflich, daß die Genoſſen einer Unthat ſich haſſen, daß der Anſtifter den Thäter desavouirt, aber es iſt nicht das einzig mögliche und dieſen Kreis des ſittlichen (oder unſittlichen) Lebens beherrſchende Gefühl. Es giebt eine Ehre der Beutelſchneider, feſt zuſammenzuhalten und keinen Gefährten zu verrathen. Selbſt für den Schlechteſten erweckt eine ſolche Bethätigung des Corpsgeiſtes noch Sympathie. Auch einem König würde ſie wohl anſtehen!

Damit wären denn aber auch die Ausſtellungen am Ende und es bliebe nur übrig, wiederholt die hohe dramatiſche und theatraliſche Bedeutſamkeit der drei mittleren Acte hervorzuheben. Vom allererſten Range ſind die Scenen vor Flintburg und die Parlamentsſcene von Richards Erſcheinen an, von denen die erſte aus begreiflichen Gründen auf der Bühne noch kräftiger wirkt als ſie gedacht iſt. Denn offenbar hat Shakeſpeare nicht beabſichtigt, Bolingbroke zum Ohrenzeugen von Richards Worten zu machen; jener hält ſich abſichtlich weit entfernt und läßt die Verhandlungen durch einen Dritten, Northumberland, führen. Auf der Bühne aber, deren geſchloſſener Raum die Täuſchung, Bolingbroke höre nicht, was Richard laut, von der Platform herab ſpricht, unmöglich macht, gewinnt es den Anſchein, als *wolle* Bolingbroke nicht hören; ſcheinbar unbefangen ſteht er zur Seite und ignorirt mit ſouveränem Hohn die Anweſenheit und das Pathos des gekrönten Gegners, von dem ihm dennoch Nichts entgeht. Um ſo ſchärfer wird dann die Ironie ſeiner Kniebeugung und der Verſicherung ſeiner Vaſallentreue.

Die Scene in Westminster-Hall ist tief erschütternd. So unwerth Richards Persönlichkeit auch ist — die Thatsache des Sturzes der Mächtigen, ihre Vernichtung vor den Augen ihrer einstigen Unterthanen und Schmeichler ist an und für sich schon ergreifend genug. Herrliche Einzelheiten gehen wieder, wie immer bei Shakespeare, durch das ganze Stück: Gaunts Sterben, der Abschied der königlichen Gatten, der Monolog im Kerker mit dem tiefbedeutenden Hinweis auf das Maß in der Musik, das Maß, das der arme Gefangene im Concert des Staats und seines Lebens nie zu finden und zu üben wußte. Die Sprache offenbart neben einigen verschrobenen und häßlichen Bildern, neben üppiger Schönrednerei und Witzelei wieder die lichtesten Eingebungen des Genius. Wir haben bessere Dramen und Bühnenstücke, auch Shakespeare hat Vollkommeneres, selbst nach der technischen Seite, geleistet. Aber wie fast ein jedes seiner Werke wächst auch „Richard der Zweite“ über die Dramen seiner Zeitgenossen riesengroß hinaus und unter den Historien nimmt es einen der ersten Plätze ein.

König Heinrich der Vierte.

Die politische und dramatische Action ist in „Heinrich dem Vierten“ gleich Null, das Ganze mehr epischer als dramatischer Natur und gewissermaßen nur ein grandioses Vorspiel zu „Heinrich dem Fünften“, dessen geniale Persönlichkeit in den beiden Theilen, die nach seinem Vater benannt sind, auf das Vollkommenste exponirt wird. Diese Anschauung rechtfertigt sich, wie ich glaube, beim ersten Blick. Die Kämpfe mit den Rebellen sind das einzige Thema der politischen Handlung, interessant nur durch die Charaktere, die ihre Führer sind und unter denen besonders einer zu Shakespeares bedeutendsten Schöpfungen gehört (Percy). Ein bloß aus den Charakteren entwickelter dramatischer Proceß fehlt aber, oder kommt doch über einige, an sich außerordentlich ergreifende Ansätze, nicht hinaus. Heinrich Bolingbroke ist im Beginn des ersten Theiles eine fertige Persönlichkeit. Die Mittagshöhe des Lebens hat er hinter sich, sein Ziel, den Thron, hat er erreicht. Das Verhältniß zu seinem Sohne ist keiner eigentlichen Entwicklung fähig. Er versteht sein Kind eben nicht, und Heinrich vermag, trotz aller kindlichen Ergebenheit, nicht, sich dem mißtrauischen Manne herzlich zu nähern und sich dauernd in seiner Achtung zu befestigen. Schon in Richard dem Zweiten hören wir Bolingbrokes Sorge über den mißrathenen Erben seiner Krone. Gleich die erste Scene „Heinrichs des Vierten“ bringt sie uns leidenschaftlich aufs Neue nahe. Ein schönes, bedeutendes Gespräch zwischen

Vater und Sohn in der zweiten Scene des dritten Acts scheint sie für immer beseitigen zu sollen, auf des Prinzen verheißungsvolle Worte erwidert der König bewegt „Dies tödtet hunderttausend Hochverräther! Jetzt sei Befehl und Alles dir vertraut" — aber schon im fünften Acte, nach der Lebensrettung des Königs, spürt man aus seinen Worten, daß er, in seinem Glauben wieder wankend geworden, einer neuen Bestätigung der Gesinnung seines Sohnes bedurfte. („Du lösest die verlor'ne Achtung ein und zeigest, daß mein Leben dir was gilt, durch diese Rettung, die du mir gebracht.") Die vierte Scene des vierten Actes im zweiten Theil bringt schon wieder einen Rückfall („Der fettste Boden trägt am meisten Unkraut"), der von Gewissensscrupeln gepeinigte Mann sieht noch kurz vor seinem Ende ein grauenhaftes Bild des Verderbens, das über England durch den Sohn, der sich des todtgeglaubten Vaters Krone auf's Haupt drückte, hereinbrechen werde — um auf's Neue durch des Prinzen Worte beruhigt zu werden und in diesem Trostgefühl zu sterben. Es ist also nur ein Mißverständniß zwischen den Beiden, Vater und Sohn, zu entfernen — eine dramatische Entwicklung liegt in diesen wiederholten Aufklärungen jedoch nicht. Hat man es somit leicht, mit der genialen Schöpfung als Drama in's Reine zu kommen, so kann man sich dafür desto ungestörter dem Genuß der seltenen Dichtung hingeben, die in dramatischer Form die Persönlichkeit ihres Helden bis in das feinste Geäder verfolgt und entfaltet und von tragischen und komischen Charakteren eine glänzende Reihe individuellster Erscheinungen mit leichtem Zauberschlage aus dem für Shakespeare immer willigen Boden ruft.

Von der Haupt- und Staatsaction, die das Stück an „Richard den Zweiten" schließt, deren Staatsrathsreden und Schwertgerassel aber nicht entfernt die Wahrheit und Schönheit der Episoden der niedrigen Welt tragen, in denen der künftige Heinrich der Fünfte, fern von allem (auch jedem dramatischen) Zwang sich ausathmet und heranreift — von dieser zuerst. Es konnte nicht ausbleiben, daß Bolingbrokes diplomatischer Gewaltstreich ihm, nach seiner Thronbesteigung, diejenigen zu Feinden machen würde, die an sein Gelingen ihre eigenen besten Kräfte

gesetzt. Der Adel, der dem Rebellen zum Siege gegen den schwachen Richard verholfen, mußte schwierig werden, sobald der „neugebackene“ König zeigte, daß er seiner nicht mehr bedürfe und nicht Willens sei, ihm irgend welche Concessionen zu machen. Die Familie der Percy, unter ihnen der alte Graf von Northumberland, der bei der Abdankung Richards eine nicht gerade delicate Rolle gespielt, pocht natürlich auf ihre Verdienste um Heinrichs Thronbesteigung. Eine kecke und in ihrem kräftigen Uebermuth begreifliche Antwort, die der junge Heißsporn einem Höfling gegeben, der die von Percy bei Holmedon in einem Siege über Archibald Douglas kriegsgefangenen Schotten für den König herausverlangte, wird zur Waffe gegen diesen. Schon ist der Punkt so gut wie erledigt, da wird ein andrer kritisch. Die Percys verlangen die Auslösung ihres Verwandten Mortimer, der durch das Kriegsglück (oder wie der König glaubt, mit eigenem Willen) im Kampfe für Bolingbroke in die Gefangenschaft des Owen Glendower gerathen ist. Der reizbare König, der in den Scenen des ersten Actes die ehemaligen Freunde und Helfershelfer recht mit Fleiß verletzt, verweigert die Auslösung, nennt Mortimer einen Rebellen und beschleunigt so den Ausbruch der Verschwörung, die er kommen sah und die er beinahe gewünscht und gewollt hat. Der gallige Worcester charakterisirt die Stimmung sehr richtig:

„. . . Halten wir uns noch so tadellos,
Der König glaubt sich stets in unsrer Schuld
Und glaubt, daß wir uns unbefriedigt glauben,
Bis er die Zeit ersieht, uns heim zu zahlen.“

In jagender Eile rückt denn auch die Empörung vor. Die Percys verbinden sich mit Glendower, Douglas und dem Erzbischof von York. Rasch und leichtsinnig wird der Kriegsplan entworfen, leichtsinniger wird er ausgeführt, trotzdem Northumberland sich krank meldet und der Sache damit zugleich sein Heer entzieht („Durch Stellvertretung,“ heißt es, „könn' er seine Freunde so rasch nicht sammeln“) und trotzdem Glendower erklärt, „er könn' in vierzehn Tagen nicht marschiren“. Friedensunterhandlungen führen zu keinem Ziel, bei Shrewsbury kommt

es zum Kampf, Percy fällt, Douglas wird flüchtig, die Rebellen sind geschlagen. Nun aber tritt der Erzbischof mit seinem noch kampffrischen Heer in Action. Aber das Glück der Empörer zeigt sein altes Gesicht. Wiederum bleiben ersehnte Hülfstruppen aus: der großwortige Northumberland, den weder Leben noch Tod seines Sohnes zu einer entscheidenden That treiben kann und der feige wie den Ruhm des Lebenden nun auch die Ehre des Todten preisgiebt, zieht sich zurück; der schändlichste Wortbruch, ärger als der der Caudinischen Pässe, überantwortet das aufrührerische Herr und seine Führer dem Verderben. Bald wird auch die letzte Sorge des Königs zerstreut:

„Lord Bardolph und der Graf Northumberland
Mit großer Macht von Englischen und Schotten
Sind von dem Sheriff Yorkshires übermannt."

Heinrich der Vierte aber überlebt den Sieg nicht lange. Des Kronprinzen Regierungsantritt, seine ersten weisen Herrscherthaten und ein glorreicher Ausblick in die Zukunft schließen das Stück.

Das ist stofflich sehr wenig interessant, aber die meisterliche Ausführung der Charaktere, die in diesem öden Kriegsspektakel die Hauptrollen spielen, nimmt uns unwiderstehlich gefangen. In scharfen Umrissen heben sich die hellen Contouren dieser Köpfe von dem dunklen, bewegten Hintergrund ab. Auf der einen Seite der König, der Prinz von Lancaster, Sir Walter Blunt, auf der andern Northumberland und sein Sohn, Worcester, Glendower und Douglas. Im zweiten Plan, theils nur skizzirt, theils ohne alle Färbung stehen dort Westmoreland und Warwick, hier der Erzbischof, Mortimer, Vernon, Hastings, Mowbray. Der König ist alt geworden, „erschüttert, von Sorge bleich". Schwerer, als man es von dem kalten Hereford in „Richard dem Zweiten" erwarten sollte, leidet er unter dem Drucke der Erinnerung; nicht nur Richards Tod, auch seine eigene Erhebung, also sein größtes Verdienst um England schafft ihm (seltsam genug) geheime Qualen, und strenger als es ein Freund des todten Königs, als es der conservativste Legitimist nur thun könnte, geht er mit sich selbst in's Gericht. Er ist weder thatkräftig noch besonnen mehr.

Seine Launen, seine Gefühle meistern ihn, er schläft nicht, er ist ein sterbender Mann. Mehr durch den Contrast mit seinem Sohne, der in allen Theilen sein Gegenspiel ist, und durch die Beziehungen zu Richard, der nach seinem Tode ganz unverdienter Weise zum Märtyrer erhoben wird, als um seiner selbst willen bedeutend, hält er die Handlung nur noch durch seinen Namen und seine Regierung zusammen. Aber ein der Diplomatie seiner Mannesjahre nicht unwürdiges Abbild hinterläßt er in einem hoffnungsvollen Sprößling, dem Prinzen Johann. Fast ganz der Vater, ebenso klug und rücksichtslos, in erschreckendem Grade der Verstellung fähig, ehrgeizig und ritterlich (Alles trotz seiner großen Jugend) — nur noch kälter, trockener, unliebenswürdiger, als Bolingbroke, ein Mensch, der (im buchstäblichsten und bittersten Sinne) keinen Spaß versteht. Der „dicke Mann", wie er Falstaff rein sachlich und humorlos nennt, weiß sehr wohl, daß er ihn nicht liebt. Wen liebt denn dieser Knabe überhaupt? Es sieht nicht darnach aus, als würde er den gemeinen Streich, mit dem er die Aufständischen, die ehrlich genug sind, ihm nicht zu mißtrauen, in seine Macht bringt, einst bereuen — eine That, die zu schändlich ist, als daß sie so nebenher, ohne gründliche Erklärung dieses Charakters und ohne Parteinahme des Dichters ertragen werden kann, und die eben deswegen, weil Shakespeare es an Beidem fehlen läßt und dadurch den Schein erweckt, als trete er *für* den heimtückischen Jüngling und seine Schurkerei ein, zu dem sittlich und künstlerisch Martervollsten gehört, das man auf dem Theater sehen kann. Athmet man nicht erlöst auf, wenn ihm die Freude des Siegs das erste freundliche Lächeln entlockt:

„Falstaff, lebt wohl; ich werd' in meinem Amt
Gut von euch reden, mehr als ihr verdient."?

Des Königs übrige Söhne (immer den Prinzen Heinrich ausgenommen, der außerhalb des Treibens der Coterien steht) sind ohne hervorstechende Züge. Sie treten nur in einer einzigen Scene und auch in dieser unbedeutend auf. Das wäre nicht zu bedauern, wenn es uns nicht reizte, von dem jungen Clarence, der, wie wir beiläufig hören, des Prinzen Zuneigung gewonnen hat, etwas Näheres zu erfahren.

„Er liebt dich, aber du versäumst ihn, Thomas.
Du hast den besten Platz in seinem Herzen
Vor allen deinen Brüdern; heg' ihn, Kind!"
(2. Theil, IV, 4.)

Wie schade, daß aus diesen zarten Keimen Nichts entwickelt ist! Wir sehen den Prinzen immer nur in tief unter ihm stehender Gesellschaft; wie bedeutsam wäre es, ihn auch da zu beobachten, wo er liebt und achtet!

Reicher und bunter als die königliche Partei, von der nur der ehrliche, wackre Blunt noch gefällt, ist die Gruppe der Rebellen ausgestattet. Der Wortheld Northumberland, von dem man nicht recht weiß, ob er krank ist oder nicht (die Fama nennt ihn crafty-sick, schlau-krank) und dem man das prachtvolle Pathos der Eingangsscene des zweiten Theils kaum gönnt; der intriguante Worcester; der alberne, aufgeblasene Narr, der „Zauberer" Glendower, der die Erzählung von den Wundern, die sich bei seiner Geburt begeben haben sollen, wie einen eingelernten Vers zum Besten giebt — das Steckenpferd, auf dem seine Eitelkeit herumreitet:

„Bei Glendowers Geburt
War ja des Himmels Stirn voll Feuerzeichen,
Brennender Fackeln, und bei meiner Ankunft
Bebte der Bau und mächt'ge Grund der Erde
Wie eine Memme."

Selbstgefällig wiederholt er, da Percy ihn unterbricht,

„Die Erde bebt', als ich geboren ward,"

noch einmal:

„Die Himmel loderten, die Erde wankte,"

und als Percy die Geduld verliert und den Hanswurst mit einer gesunden kräftigen Erklärung seiner Wunder ganz aus dem Concept bringt, beginnt er seinen Sermon auf's Neue wie vorhin:

„Als ich geboren ward,
Da war des Himmels Stirn voll Feuerzeichen."

Da ist der Schotte Douglas ein andrer Mann; ein wenig Renommist, aber doch ein tapfrer Degen, ehrgeizig genug, um es mit der „ganzen Garderobe" des Königs aufzunehmen und ihm Shrewsbury den Sieg bei Holmedon entgelten zu lassen; der

Kronprinz achtet ihn und bittet den König, ihn, als er gefangen in des Prinzen Zelt eingebracht ist, freizulassen:

„Sein Muth, den er erprobt an unsren Helmen,
Hat uns gelehrt, so hohe Thaten selbst
Im Busen unsrer Widersacher ehren" —

ein schönes Wort, das deutlich beweis't, daß der Spott, den der Dichter an andrer Stelle über den Schotten ergossen (I. Theil, II, 4.), nur ein harmloser Wasserguß war:

Falstaff. . . . Der famose Schotte aller Schotten, Douglas, der zu Pferde einen perpendiculären Berg hinanläuft —

Prinz Heinrich. Der im vollen Galopp mit der Pistole einen Sperling im Fluge schießt.

Falstaff. Ihr habt es getroffen.

Heinrich. Aber er niemals den Sperling.

Im Grunde ist aber auch Douglas wie alle übrigen Führer der Empörer nur Folie für den Heißsporn, den Shakespeare in eine goldene Rüstung gekleidet, leuchtend und klingend, mit wallendem Federbusch; den er mit einer Sorgfalt und Liebe entworfen und ausgeführt, die seinem Heinrich Monmouth die Sympathieen wahrhaftig streitig machen könnte, und der doch für den scharf prüfenden Blick nur dazu dient, das Ehrenkleid des königlichen Jünglings noch heller schimmern zu lassen und der tiefinnern, lautern Bescheidenheit des Kernmenschen, der nur mit Thaten, nie mit Worten bezahlt, sterbend den Sieg zuzugestehen.

Percy ist das ritterliche Ideal für die Augen aller Welt, der glänzendste Paladin der Ehre. So dachte sich die heranwachsende Jugend das Heldenthum; ihm gleich zu sein, selbst in seinen Fehlern, war der Ehrgeiz der Jünglinge.

„Er war der Spiegel,
Vor welchem sich die edle Jugend schmückte,
Der galt für lahm, wer seinen Gang nicht annahm;
Und ungestüm zu reden, sein Gebrechen,
Ward der Accent des kriegerischen Muths,
Denn die, so leis' und langsam sprechen konnten,
Vertauschten ihren Vorzug mit dem Fehl,
Um ihm zu gleichen. So in Sprach', in Gang,
In Lebensweis', in Neigungen der Lust,

In Waffenregeln, Launen des Geblüts,
War er das Ziel und Spiegel, Buch und Vorschrift,
Die andre formte."

(2. Theil, II, 3.)

So wünschten sich die Väter ihre Söhne. „Ja, du betrübst mich," sagt König Heinrich zum Grafen von Westmoreland,

„Durch Neid, daß Lord Northumberland der Vater
Solch eines hochbegabten Sohnes ist,
Ein Sohn, der stets der Ehre Thema ist,
In einem Wald der allerschlankste Stamm,
Des holden Glücks Liebling und Stolz zugleich.
. . . . . O ließe sich's erweisen,
Daß nächtlich spukend eine Fee die Kinder
Hätt' ausgetauscht in ihren Wiegenbetten,
Meins Percy nennend, seins Plantagenet:
Dann hätt' ich seinen Heinrich, er den meinen."

Er war die Sehnsucht der Mädchen, die heimliche Neigung der Frauen, „der Herrliche, dies Wunder eines Mannes", wie ihn seine junge Gattin schwärmend nennt. Ein minder großer Dichter hätte uns vielleicht an dieser Thatsache genügen lassen, ohne sie zu erklären, oder aber er hätte den ritterlichen Ohnegleichen als ein Muster der Vollkommenheit geschildert, von dem nur in Superlativen zu reden wäre. Shakespeare hat diese wohlfeilen Auskünfte verschmäht. Er motivirt und individualisirt ihn in einer sogar für *ihn* seltenen Vollständigkeit. Percy möchte Alles besitzen, den Adel und die Kraft seiner Persönlichkeit, die unauslöschliche Ehrbegier, einen unbezwinglichen Thatendrang; er möchte auf zahllose Erfolge niederblicken — das Alles würde ihn in der öffentlichen Schätzung nicht zu Ehren bringen, wenn er zugleich kaltes Blut und überlegenen Verstand genug hätte, um seine Gaben nützlich oder gar zum eigenen Vortheil zu verwenden. Daß ihm *dies* fehlt, das erklärt die Einmüthigkeit aller Herzen, wenn es gilt, Gutes von ihm zu sagen. Ein Percy hat keinen Feind. Hätte man seinen Verstand fürchten müssen, man würde kein gutes Haar an ihm gelassen haben. Nichts ist dem Menschen unerwünschter, als der Reichthum solcher Güter, mit Bewußtsein getragen. Die Masse erkennt nur den an, der sich selbst nicht

erkennt. Der Scharfblick des praktiſchen Genies iſt ihr unerträglich, und der fehlt dem Heißſporn — er hat nicht einmal den Ordnungsſinn und die Selbſterkenntniß eines guten Talentes. Der Mittelmäßigkeit aber gefällt es, die unbeholfene Größe bevormunden zu können, ſie liebt gern, wo ihre Intereſſen nicht bedroht ſind; und ſo macht es Percys Naturell erklärlich, daß ihn nicht nur diejenigen bewundern, die von der Pracht ſeiner Erſcheinung und dem Feuer ſeines Bluts geblendet ſind, ſondern daß ihm auch die Philiſter und die Klugen gut ſind, die in dieſer eigenartigen, halb kindlichen, halb heroiſchen Perſönlichkeit den geborenen Sieger über die Herzen und den Mann der Menge erkennen. Das Herz ſeines Lebens iſt die Ehre, und das Originelle an ihm iſt, daß dieſe Ehre recht eigentlich jede kleinſte Fiber ſeines Weſens ſpeiſ't und tränkt. Sie iſt ihm kein Schild, der abgelegt werden, an den der Träger zu Zeiten wohl gar nicht denken kann, ſie iſt mit ihm eins und verwachſen, ihm immer gegenwärtig und fühlbar, immer bereit, in ihm überzuwallen und ihn zu Unbeſonnenheiten zu verleiten. In dieſem unbewußten, unaufhaltſamen Drange, der wie eine Naturkraft fluthet und ebbt, ſteckt etwas Genialiſches, zum Mindeſten der Stoff zum Genie, das auch vollbringen muß, was ihm geſetzt iſt und, ohne ſich ſelbſt die Richtung zu wählen, auf's Ziel losſteuert.

Wie kocht und brauſ't es in ihm, wenn der König die Auslöſung des Mortimer verweigert, wie vermag er ſich ſo gar nicht in ſeinen Zornausbrüchen zu erſchöpfen, wie wirft er Alles polternd durcheinander, und wie ſpöttiſch und überlegen behandeln ihn in derſelben Scene Vater und Oheim.

„Ja ſeht, mir iſt's wie Ruthenſtreich' und Peitſchen,
Ameiſenſtich und Neſſeln, wenn ich höre
Von dieſem ſchuftgen Staatsmann Bolingbroke.
Zu Richards Zeit — wie nennt ihr doch den Ort? —
Der Teufel hol's! — er liegt in Gloceſterſhire —
Der tolle Herzog hauſ'te dort, ſein Oheim,
Sein Oheim York — wo ich zuerſt mein Knie
Vor dieſem Könige des Lächelns bog,

Vor dieſem Bolingbroke —
Gotts Tod! —
Als ihr und er von Ravenspurg zurückkamt!

Northumberland.

Schloß Berkley.

Heißſporn.

Richtig, ja!
Ei, welche Zuckermaſſe art'ger Reden
Bot mir der wedelnde Windhund damals an:
„Wenn ſein unmündig Glück zu Jahren käme"
Und: „werther Heinrich Percy", und: „mein Theurer" —
Zum Teufel ſolch' Betheuern! Gott verzeih' mir! —
Oheim, ſagt euren Spruch; denn ich bin fertig."

Worceſter.

Nein, wenn ihr's noch nicht ſeid, nur friſch drauf los!
Wir können warten!

Heißſporn.

Wirklich, ich bin fertig."

Wie ſehnſüchtig verlangt er nach der Schlacht, wie leidenſchaftlich klingt ſein Seufzer „O Espérance", wie wunden Herzens ſcheidet er vom Leben, da ihm die Ehre, ſein Palladium, genommen iſt! — Aber dieſer eine große Zug, der ſein Daſein beherrſcht, genügt nicht, ihn wirklich bedeutend zu machen. Das wahrhafte Genie ſieht hell, es findet die richtigen Mittel zum Ziel; es verwechſelt die Werthe im Leben nicht, es iſt trotz des Uebergewichts einzelner Kräfte nicht ſchlechthin einſeitig. Percy aber täuſcht ſich über den Werth der Verhältniſſe, mit denen er zu rechnen hat, immer und gründlich. Ihm kommt wohl ein flüchtiger Zweifel an dem Erfolge des Feldzugs, als ſein Vater ſich zurückzieht — gleich aber iſt er verſchwunden, des Kronprinzen Lob in Vernons Munde ſtachelt den Kriegsgott in ihm leidenſchaftlich auf, und in tollkühner Verwegenheit ruft er aus:

„Mein Vater und Glendower ſind fern — gleichviel!
Wir ſelbſt ſind Manns genug für's hohe Spiel.
Kommt, muſtern wir! Die Welt geht nächſtens unter:
Wenn Alles ſterben muß, da ſtirbt ſich's munter."

Ebenſo unbeſonnen beharrt er in der dritten Scene des vierten Actes auf ſeinem Wunſch, den Feind in der Nacht anzugreifen.

Das Ende des kecken Unternehmens ließ sich leicht genug absehen: Alle zaudern, Alle warnen, nur Percy und sein Anbeter, der gleichgeartete Douglas sehen es nicht. Reißt dieser Ueberschwang der Kampflust die Gemüther trotzdem zur Bewunderung hin, so muß der ritterliche Jüngling ihnen vollends lieb werden, wenn man sein Verhalten bei der Berathung mit Mortimer und Glendower auf seine Quelle zurückführt. Er haßt den gelehrten, welsch sprechenden Gecken, und wir glauben ihm zuversichtlich, daß er sich mit derlei Alfanzereien nie geplagt hat. Alles Pathos, alle Sentimentalität und Ziererei sind ihm im Grunde seines Herzens zuwider; er hört lieber eine Dogge irisch heulen, als Lady Mortimer welsch singen. Mag die Biederkeit und Geradheit in ihm auch derb und ungeschlacht werden — das Urtheil der Menge wird sich immer für die ungeschliffene Natur gegen die verfeinerte Sitte entscheiden. Glendower schickt sich in sein Temperament, er aber kann es nicht lassen, den phantastischen Alten zu ärgern, erntet kaum einen mattherzigen Tadel für seine Grobheiten und wird im Uebrigen immer wieder geduldet und verhätschelt. (Man vergleiche die ganz wundervolle erste Scene des 3. Actes, I. Theil.)

Es spricht für die Stärke und Aechtheit seiner Natur, daß die Bewunderung und Nachahmung, die er findet, ihn nicht verderbt. Er ist nicht eitel. Dazu ist er nicht bewußt genug. Aber ganz ohne Folgen konnte die immerwährende Verwöhnung für ihn nicht bleiben. Sie fallen seiner naiven Natur entsprechend aus: er hat Launen. Es ist das Vorrecht seines nom de guerre „Heißsporn", wie Worcester bitter bemerkt, vom „spleen" regiert zu werden. (I. Theil, V, 2.) Daraus erklärt sich denn auch der wunderliche Umschlag Percys bei der Sendung Blunts und die Furcht Worcesters, Percy möchte von dem (vagen und unklaren) Gnadenanerbieten des Königs Kunde erhalten. Offenbar ein gewagter Coup des Dichters, der die Wirkung des Charakters leicht schädigen könnte. Man sollte denken, den Heißsporn triebe es so heftig zur Schlacht, daß ihm jedes Parlamentiren lästig sein und das Wort Gnade wie Hohn klingen müßte. Doch aber hält er bei Blunts Ankunft eine lange Rede, beschimpft den

König, ſchließt damit, daß Heinrichs des Vierten Rechtsanſpruch zu unklar ſei, um lange dauern zu können — um, als Blunt nach dem kurzen Sinn der langen Rede fragt („Soll ich dem König dieſe Antwort bringen?") jäh abzubrechen, ſich Friſt zu erwirken und auf den Rath Blunts, Gnad' und Frieden anzunehmen, zu erwidern „Kann ſein, daß wir es thun." Daß dies beileibe nicht etwa ironiſch aufzufaſſen iſt, bezeugt das Geſpräch Worceſters mit Vernon in der oben bereits erwähnten Scene.

„O nein, Sir Richard, niemals darf mein Neffe
Des Königs gnädig Anerbieten hören."

Die Möglichkeit, daß Percy des Königs Gnade annehme, iſt alſo ſelbſt jetzt noch, nachdem die Empörung ſo weit vorgedrungen, vorhanden. Es ließe ſich denken, daß ſein gutmüthiges Herz nachgiebig würde, ſobald es der König wird; das überwiegende Gefühl des Ehrgeizes und der Kampfbegier läßt dieſe Regung aber nicht zur Entwicklung kommen. So äußert ſie ſich denn nur als krauſe Laune, ungeſchickt und täppiſch wie die Launen der Frauen oder verzogener Kinder, die das Fremdartigſte vereinen, weil ſie wiſſen, daß ſie ſich Alles erlauben dürfen. Es ſetzt ein hohes Sicherheitsgefühl im Percy voraus, anzunehmen, daß die Schmähungen, die er vor Sir Walter Blunts Ohren gegen den König ausſtößt, nicht jedes weitere Unterhandeln unmöglich machen, und einen hohen Glauben an die Nachſicht des Königs, anzunehmen, daß er ihm Alles verzeihen werde. Daß dies wahrſcheinlich ſei, ſetzt übrigens Worceſter in der bereits citirten Stelle voraus:

„Man kann vergeſſen, was mein Neffe that,
Der hat den Einwand heißen Jugendbluts" u. ſ. w.

Alles in Allem iſt Percy mithin wohl eine glänzende und liebenswerthe Perſönlichkeit, aber er iſt nicht bedeutend. Ueber die „Ehre" reicht ſein jugendlich-feuriges Streben nicht hinaus. Er iſt der Freund Aller — ſchon das müßte uns bedenklich machen. Auf dem Blachfeld allein liegen ſeine Triumphe; nie iſt er bei ſich ſelbſt eingekehrt, nie iſt er zu ſich ſelbſt gekommen, die Einſamkeit, in der alles Höchſte gedeiht, kennt er nicht. Wir ſehen dies herrliche Bild irdiſchen Glanzes mit Trauer in den Staub

sinken, wir beklagen ihn, „auch das Schöne ist sterblich", aber es liegt eine hohe Symbolik darin, daß er von der Hand des königlichen Prinzen fällt, der ihm an Tapferkeit gleich, in allen andren Dingen sein Widerspiel und ihm weit überlegen ist. Nie ist ein Sieg verdienter und gerechter erstritten worden.

Es zeugt von Percys geringer Menschenkenntniß, daß er den Prinzen einen Schwadronirer nennt. Ein Schwadronirer, dieser Jüngling, der, wie Vernon sagt, bei der Herausforderung Percys „erröthend seiner selbst Erwähnung thut." Percy redet wie alle Andern von dem tollen Hausen des Prinzen, scheint also auch hierin von ihm abzuweichen. Ja wohl, die äußere Ehre hat Heinrich Monmouth sehr oft befleckt. Aber in dem trüben Schlamm eines wilden, ausgelassenen Jugendlebens hat die unverfälschte Gesundheit seiner Seele sich bewährt. Rein und hell zieht er sie aus der Dunkelheit an's Licht. Fern von dem hohlen, lügnerischen Treiben der Hofpolitik, von dem Geschmetter kriegerischer Worte mußte die kernige und wahre Natur sich entwickeln, um halten zu können, was ihre Anlagen versprachen. Der Genius darf es sich erlauben, unter sich selbst hinabzusteigen — sich über sich selbst zu erheben, mehr sein zu wollen als er ist, verbietet ihm die Bescheidenheit der wahren Größe. Es gehört eine rührende Stärke dazu, sich Jahre lang verkannt zu wissen, Jahre lang gelassen auf die Zeit der Ernte zu harren, dann aber auch plötzlich hervorzutreten, zu thun, was Pflicht ist, um, wenn sie gethan, wieder in die Verborgenheit zurückzukehren. Das ahnt Niemand, daß derselbe Mann, den der Vater so oft zu seinem Nachtheil mit dem vergötterten Heißsporn verglichen, einst beweisen werde, daß er mehr ist als dieser und Alle, daß seine Liederlichkeiten nur die Aeußerungen einer frischen Sinnlichkeit sind, die sich mit einer Helligkeit des Geistes, einer Energie der That, einer Zartheit und Keuschheit des Empfindens vereint, wie sich solche Gaben nur in einigen Auserwählten zusammenfinden.

Erst „Heinrich der Fünfte" löst die glorreichen Verheißungen des Prinzen ein — beide Theile „Heinrichs des Vierten" erscheinen darum nur als ein Vorspiel zu diesem merkwürdigen

Stück —, aber es wird schon Alles sichtbar, was den großen, unvergleichlichen Monarchen ausmacht. Er hat nicht Percys fliegende Hitze, in ihm „mischt sich Blut und Urtheil", Wollen und Vollbringen sind bei ihm eins; sein weiches, menschliches Herz, seine holde Leutseligkeit, seine großartige, von allen persönlichen Interessen freie Gerechtigkeit, seine echte Frömmigkeit — Alles hebt sich schon klar aus der buntschillernden Mischung scheinbar widersprechendster Elemente, die wir in den wenigen Scenen, in denen er mit seinem Vater, dem Hof und dem öffentlichen Leben zusammen kommt, den vielen, die ihn uns im Kreise der tollen Gesellschaft von Eastcheap zeigen, kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit haben. Und daß man die behagliche Breite, mit der die komischen Scenen behandelt sind, nicht für eine bloße Concession an die Lachlust des Publikums halte! Ihre ganze Folge ist eine immer fortschreitende Entfaltung des Charakters des Prinzen. So trefflich es motivirt ist, wie er in diese Gesellschaft gelangt, so ausgezeichnet ist es motivirt, wie er ihr immer fremder wird, um sie schließlich kurz zu verlassen.

Wie er in diese Gesellschaft gelangt? Man frage, was soll er bei Hofe? Sein heißes Blut schlägt nicht im Takte der Convenienz. Es muß sich austoben, und wo kann es das? Seinem Vater ist er in keiner Ader ähnlich, der Weg der glatten Verstellung ist nicht der seine. Den kalten Prinzen von Lancaster verkennt er — er hält ihn für muthlos, Muth aber wäre das Einzige, was er an ihm hätte sympathisch finden können, denn alles Andere stößt an diesem verschlagenen Knaben ab. Der junge Clarence, den er liebt, vermeidet ihn. Die Welt kümmert sich nicht um ihn, er ist unscheinbar, herb und ungenießbar wie junge Trauben, er ist nicht wie Percy Heißsporn das „Thema der Ehre!" Bolingbroke hat den Thron errungen. Im Lande ist Ruhe. Wohin soll er also? So jagt er denn zunächst wild und übermüthig in ein zügelloses Genußleben. Zu liederlichen Dirnen, lockern Zechbrüdern und Raufern hält er sich. Aber schon in der ersten Nachricht, die wir von ihm erhalten, wetterleuchtet etwas wie die Vorahnung eines großen Lichts. Er beschützt seine Genossen „als wäre es Ehrensache"; aus der kecken

und, wie es scheint, absichtlich forcirten Antwort, die er, wohlbemerkt, gerade dem Percy, seinem Musterbilde, giebt, spricht die Selbstständigkeit einer Alles wagenden Natur. Noch findet er, im ersten Sturm der jungen Freiheit, das Maß nicht, noch steht er nicht über der Situation, noch taucht er in den bunten, nicht eben reinlichen Wellen bis über den Kopf unter — seine oft so rührend hervorbrechende Reue giebt uns Gewißheit, daß er es Anfangs recht arg getrieben — aber schon sein erstes Auftreten in Heinrich dem Vierten zeigt uns ihn in andrem Lichte. Diese Scene, die nach der Bühnenweisung im Palaste spielt, pflegt auf dem Theater in die Kneipe verlegt zu werden, sicherlich nur darum, weil die Regie mit dem, was man unter den Theaterdecorationen Palast nennt, und der Stimmung der Scene zusammen Nichts anzufangen wußte. Es ist des Prinzen Zimmer, eng, nach seinem Range möblirt, aber nicht eben wohnlich; Alles liegt wüst durcheinander, in genialer Unordnung. Der Prinz selbst laborirt an den Folgen einer durchschwärmten Nacht, weder er noch seine Genossen bringen einen leidlichen Witz hervor. Gesuchte Vergleiche und Wortspiele, wie sie in der englischen Komödie nicht selten sind und wie sie Shakespeare liebt, sind an der Tagesordnung. Das Gespräch rückt nicht aus der Stelle. Plötzlich ändert sich der Ton. Poins kommt mit seinem Vorschlag, die nach London reitenden Kaufleute zu überfallen. „Heinz, bist du dabei?" fragt Falstaff — und sofort regt sich in der gut kameradschaftlichen Seele des Prinzen der Mann von Ehre, der Königssohn. „Was? Ich stehlen? Ich ein Spitzbube? Nein wahrhaftig nicht." Schon will er sich umstimmen lassen, da weist er die Freunde aufs Neue kurz und mürrisch zurück, und erst als Poins ihm erklärt, er und der Prinz wollten den Raub nicht begehen helfen, es gelte nur an Falstaff das Müthchen zu kühlen, willigt er, noch immer unter zaudernden Ausflüchten ein. Kaum allein, enthüllt er sein innerstes Wesen in jenem berühmten Monolog:

„Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Treiben eures Müßiggangs."

Er ist echt Shakespearesch, aber kein günstiger Maßstab für die

Höhen der Technik des Dichters. Nimmt man einmal an, daß der Prinz seine moralischen Entschlüsse nach der Kneiperei in Eastcheap (denn eine solche wird voraufgegangen sein) fester als sonst zusammenfaßt, gegen seine Verführer eifert und sich selbst als einen vortrefflichen Kerl hinstellt, der „sie Alle kennt“ — immer wird doch dem Monolog der Vorwurf zu machen sein, daß er zu bewußt, zu absichtlich klingt. Es ist sicherlich nur ein Nachlassen in der künstlerischen Ausführung, vielleicht die Sorge, das Publikum solle in den eigentlichen Charakter des Prinzen ja einen recht deutlichen Einblick bekommen und nicht darüber im Zweifel sein, daß er über dem Falstaff und den Uebrigen steht. Dem feineren Geschmack ist aber mit diesem Aushängeschild schlecht gedient und statt den Charakter des Prinzen zu verdeutlichen giebt der Monolog ihm vielmehr einen störenden, mehr dem Bolingbroke als dem künftigen Heinrich dem Fünften gehörenden Zug, wenn er ihn, widerwärtig raffinirend und coquett, aussprechen läßt:

„. . . Wenn ich diesen Leichtsinn von mir werfe
Und Schulden zahle, die ich nie versprach,
Je besser ich dann bin als meine Worte,
Je besser straf' ich die Erwartung Lügen,
Und wie ein hell Metall auf dunklem Grund,
Wird meine Besserung, auf Fehlern leuchtend,
Sich schöner zeigen, mehr die Augen fesseln
Als das, was keine Folie gehoben.
Ich will so sünd'gen, daß das Kunst erscheint,
Die Zeit einbringend, wenn es Niemand meint.“

Dies ist, wie ich glaube, aber auch die einzige unzulängliche Partie in dem sonst so meisterlichen Bilde des Prinzen. Shakespeare giebt uns übrigens an anderer Stelle selbst eine Probe, wie es zu „machen“ gewesen wäre, wie die Zwiespältigkeit in der Brust des Prinzen im Einklang mit seinem einfachen Naturell in dramatischer Form behandelt werden muß. Ich meine die unvergleichliche zweite Scene des zweiten Actes im zweiten Theil, aus der etwas mehr als physische Müdigkeit und ein sogenannter moralischer Katzenjammer spricht. Ein schwerer Ernst, eine heilsame Melancholie liegt auf jedem Wort, selbst auf jedem Scherz. Heinz

könnte um seinen Vater weinen, und Poins würde ihn doch nur für einen fürstlichen Heuchler halten. Selbst über den liebenswürdigsten und nobelsten Cumpan des Eastcheap-Cirkels gehen ihm plötzlich die Augen auf. Der zutrauliche Ton verstummt. „Was bewegt eure hochzuverehrenden Gedanken, so zu denken," fragt er zurückhaltend-ironisch. „Nun, weil ihr so liederlich gewesen seid und verstrickt mit Falstaff," antwortet Poins — und der Prinz, ernst und kurz: „Und mit dir". Und es ist, als wollte er selbst die letzte Hand an seine innere Umwandlung legen, wenn er sich vorsetzt „Falstaff in seinen wahren Farben" zu sehen, das heißt von dem lustigen Gewande des Humors entkleidet, in der nackten Gemeinheit, in der sich der prächtige alte Sünder — leider! — im Verlauf der Begebenheiten immer mehr zeigt. Man gehe von dieser letztgenannten, der Schluß-Scene des dritten Actes (2. Theil) auf die ersten zurück und sehe, wo die Entwicklung steckt. In der Kellnerscene der helle Uebermuth, ein volles Behagen an den Späßen der Schenke. Noch sind ihm die öffentlichen Personen und Dinge nur Zielscheiben seines Witzes, er spottet über Percy und Douglas, er copirt seinen Vater, läßt Falstaff ihn copiren, er ist in Muße und gefällt sich in der buntscheckigsten Thorheit. Ritterlich und gehalten nimmt er sich Falstaffs gegen den Sheriff an. Aus dem Kriege macht er noch einen Scherz, er betritt die Schenke im Marschtakt und bläst auf seinem Commandostab wie auf einer Flöte. Aber schon sind seine Worte bemessener, knapper — das Gespräch mit seinem Vater ist vorausgegangen, die Gelegenheit sich zu bewähren tritt an ihn heran. Man entsetze sich nicht etwa darüber, daß er unmittelbar nach jenem Gespräch mit dem König, in dem er gelobt, in Zukunft mehr „er selbst zu sein", sofort seine Freunde wieder aufsucht. Warum soll er es nicht thun? Seines Vaters Ermahnungen waren ihm keine neue Offenbarung. Er ist glücklicherweise nicht sentimental genug, um unter dem Eindrucke jener Unterredung windelweich zu werden und wenigstens vierundzwanzig Stunden ein andres Leben zu führen — solche augenblicklichen Predigtwirkungen kennt seine starke Seele nicht. Nicht durch einen jähen künstlichen Bruch kann er mehr „er selbst" werden. Langsam

und allmählich hat sich seine organische Entwicklung zu vollziehen. Es wäre eine Rohheit, wenn er die alten lieben Bande ohne Schonung gegen seine lustigen Brüder trennte. Nicht durch äußere Haltung, nicht auf offenem Markte documentirt sich die neue Menschwerdung — tief im unbelauschten Herzen vollzieht sie sich, und vollzieht sich sicher und dauernd. Nicht zu Fremdlingen, sondern zu Theilnehmern an seinen neuen Ehren macht er die Genossen. Er sorgt für sie, verschafft ihnen Commando und Ansehen. Freundlich wägt er noch auf dem Schlachtfelde Ernst und Scherz; er bricht kurz ab, als Falstaff ihm die Sectflasche statt des Pistols anbietet, aber er ist im nächsten Augenblicke wieder bereit, Falstaffs Lüge, er habe den Percy umgebracht, mit seinen schönsten Phrasen zu vergolden und den Ruhm jener That dem dicken Freunde zu lassen. Und aus eben jenem Grunde entspringt es auch, daß er, nachdem er die Heldenthaten bei Shrewsbury vollbracht, den Percy getödtet, den König aus den Händen des Douglas befreit hat, abermals in den alten Kreis zurückkehrt. Wie verwandelt aber schon! Jene Scene mit Poins — wie contrastirt sie zu der Fröhlichkeit der Foppereien mit dem Kellner, zu der Freude an Falstaffs Münchhausiaden. Und als Peto in der wüsten Schenkenscene erscheint und Falstaff aus den Armen seiner Schönen in die Schlacht ruft, rafft er sich plötzlich mit allem Ernste auf, tadelt sich, daß er „die edle Zeit entweihe“ und hat für den wackern Sir John statt eines Scherzes, wie sonst, nur ein unwilliges „Falstaff, gute Nacht!“

Dies „Gute Nacht“ ist zugleich sein Abschied von der Eastcheap-Society. Von nun an gehen ihre Wege auseinander. Falstaff, im ersten Theil mit dem Prinzen in beständigem Zusammensein, im zweiten weit mehr sich selbst überlassen, geht von jetzt an nur noch auf eigene Faust seinen Abenteuern nach, während der Prinz, der sie doch nicht mehr theilen könnte, in der höheren Sphäre verharrt und sich die königliche Krone aufsetzt, die Krone aller Ehren. In der vielgerühmten Schlußscene des vierten Actes, am Sterbebett des Königs, vollzieht sich symbolisch, was in „Heinrich dem Fünften“ Wirklichkeit wird. Wiederum ohne alle Sentimentalität, in hoher Emphase, der Bedeutung des Actes

sich voll bewußt, ergreift er die Krone mit reiner starker Hand und drückt sie auf seine Scheitel. Die bitteren Thränen, die sie benetzen, als er sie auf das Lager des erwachten todtgeglaubten Vaters wieder niederlegt, machen sie nur heller glänzen. Er ist auf's Tiefste erschüttert. Er hat in dem großen Augenblick mehr an sich selbst als an den Todten gedacht. Wie eine Schickung nimmt er jetzt die Demüthigung hin. Mit noch geweihterer Hand kann er die Krone, nachdem Heinrich der Vierte nun wirklich in seinem „Jerusalem" gestorben, auf's Neue, und mit ganzem Recht, an sich nehmen.

In Bezug auf die Inscenirung dieser Scene, die technisch nicht besonders geschickt und nach den Anforderungen des modernen Theaters ohne Abänderungen nicht gut aufzuführen ist, einige Vorschläge. Zunächst müssen (das ist fast selbstverständlich) die beiden Zimmer (oder Säle), von denen bei Shakespeare die Rede ist, in ein einziges zusammengezogen werden, das nicht zu groß sein darf. Daß alle Prinzen sich von dem schlafenden König zurückziehen (Warwick ersucht sogar den Kronprinzen mitzugehn, will ihn also ganz allein lassen) ist einigermaßen auffallend und nur so plausibel zu machen, daß das Zimmer ein enges Gemach, am besten das Schlafgemach des Königs (also nicht etwa irgend ein beliebiger großer Saal im Palast) und neben demselben ein freierer Raum zu denken ist, in welchem die Prinzen Krankenwache halten. Andererseits ist natürlich der dramatische Gewinn, der in dem Alleinsein des sterbenden und des künftigen Königs liegt, ein ganz erheblicher. Auffallender aber berührt das unmotivirte Fortgehen des Prinzen mit der Krone (NB. nicht in das Zimmer, in welches die Uebrigen sich zurückgezogen haben). Der beste Weg, um aus der Noth dieses Abgangs noch eine dramatische Tugend, und wie ich glaube, eine glänzende zu machen, scheint mir dieser zu sein: Im Hintergrunde des Zimmers führen einige breite Stufen auf einen durch eine große Glasthür abgeschlossenen Balcon. Durch diese Thüre tritt der Prinz, die Krone auf dem Haupt, und bleibt, dem Publikum sichtbar, an der Brüstung des Balcons stehen, auf die (sichtbaren) Thürme und Dächer seines London hinausblickend. Es würde die von Goethe

ſo bewunderte Symbolik der Scene nur verſtärken, wenn die Geſtalt des Prinzen vielleicht von der untergehenden Sonne hell beleuchtet erſchiene. Es wäre wie eine Weihung zu ſeinem Herrſcherwerk. Daß die zurückkommenden Prinzen ihn dort nicht gewahren und daß es möglich erſcheint, daß er ohne Zeuge des Geſprächs des Königs mit Warwick und den Prinzen zu werden dort oben verharrt — das zu bewirken hat ein jeder geſchickte Regiſſeur in der Hand.

Da wäre nun aber die Unterſuchung faſt ſchon dort angelangt, wo Heinrich mit ſeinen Geſellen vollſtändig bricht, und noch iſt das wichtigſte Motiv dafür, daß er ſie überhaupt aufgeſucht und ſo lange mit ihnen verkehrt hat, unerwähnt geblieben: und dies Motiv heißt Falſtaff. Ein Andrer hätte mit jedem rüden Bruder vorlieb genommen, für einen Prinz Heinrich bedurfte es eines ſtarken Magnets um ihn lange und kräftig zu feſſeln. Der Dichter hatte alle Kunſt aufzubieten um das Leben in Eaſtcheap ſo begehrenswerth wie möglich zu malen, und er that es, indem er an die Spitze der Bardolph, Poins und Gadshill eine der prächtigſten Schöpfungen ſeines Humors ſtellte, den unvergleichlichen Sir John. Hier ſtrahlte das Leben in den roſigſten Farben, hier war ein Alter, nicht „erſchüttert und von Sorge bleich" wie das ſeines königlichen Vaters, ſondern jünglingsfriſch, rund und geſundheitsſtrotzend trotz der Siebzig, eine unverwüſtliche Laune, ein immer ſchlagfertiger Witz, der craſſeſte Egoismus, wie ihn ſich ein Politiker nur wünſchen kann, verbunden mit einer öligen Geſchmeidigkeit und Widerſtandsfähigkeit, die ſich allen Griffen des Schickſals entwindet und, ſo oder ſo, den Kopf hoch behält, das Ideal eines luſtigen Bruders, wie es ſich der Student träumen würde, wenn Falſtaff ein Studirter wäre — ſo aber iſt Falſtaff ein Ritter und mit all den komiſchen Lappen, die er aus ſeinem Ritterthum dem bunten Gewande ſeiner Tollheiten zuſetzt, ſo recht der Mann um einen genialen königlichen Wildfang bei ſeinen erſten Sprüngen in das Leben zu amüſiren, ſein Herzenstroſt, ſein Mentor und zugleich die Zielſcheibe ſeines Spottes zu werden. Man kann ſtudentiſche Ausdrücke nicht vermeiden, wenn man dies Unicum der komiſchen

Literatur zu charakterisiren hat. Falstaff ist verbummelt und verlumpt — und doch hat er genug, was den Prinzen anziehen kann. Auch Heinrich ist schlagfertig und gewandt, aber Falstaff übertrifft ihn — weil er das Leben schlechterdings nie ernsthaft nimmt, nie in die Gefahr kommt, von dem „Racker Object" besiegt zu werden, weil er mit fabelhafter Souveränität aus jeder Verneinung seines Begehrens eine Bejahung zu machen weiß. Der werdende König, der Mann der weitsehenden Pläne ebenso wie der genialen Erfassung des Augenblicks, mag mit Kopfschütteln, Staunen und hellem Lachen sehen, wie sich dieser junge Greis jede Situation zu Nutze macht und aus jeder als Sieger hervorgeht. Auch Falstaff dient Fortunen nicht zur Pfeife. Auch in ihm mischen sich „Blut und Urtheil" — nur daß seine Wünsche über Sekt und Capaunen und die Reize der Jungfer Lakenreißer nicht hinausgehen. Was ihm nützt, achtet er für gute Beute. Er ist auf seine Art kein schlechterer Politiker als Heinrich Bolingbroke. Aber er ist kein kalter Speculant wie dieser. Und so ist es begreiflich, daß dem Prinzen die ewige Heiterkeit, die er auf diesem Gesichte statt grämlicher Falten und den Spuren nagender Reue las, wie mit dem Stein der Weisen beschеert erschien, wohl werth sie zu ergründen und sich in ihre Quelle zu vertiefen.

Es ist nicht möglich, den von allen Seiten beleuchteten, in die verschiedenartigsten Situationen gebrachten Sir John in einer allgemeinen Charakteristik zu erschöpfen. Auch er bleibt ebensowenig wie der Prinz beständig. Auch er durchläuft verschiedene Stadien der Entwicklung, die mit der Stellung des Prinzen zu ihm und seiner Clique im engen Zusammenhang stehen, und es ist ein nie genug zu bewundernder Meisterzug des Dichters, daß trotz der immer fühlbarer werdenden Entfremdung ein Parallelismus zwischen Falstaff und dem Prinzen bestehen bleibt und Beide sich um so sieghafter in ihrer tiefinnern Lebensphilosophie bewähren, je ernster das Leben an sie herantritt. Im Großen und Ganzen ist Falstaff im ersten Theil harmloser als im zweiten; dort herrscht der Witz und die Laune, hier die Interessen und die Sinnlichkeit. Die Zeichnung des ersten Theils ist einfacher,

aber nicht selten fern von den Grenzen der Möglichkeit, während die des zweiten durchweg dem Leben mit dem seltensten Scharfblick abgelauscht, von einer Fülle und Mannichfaltigkeit, vom köstlichsten Humor eingegeben, von einer Feinheit und Sorgfältigkeit der Ausführung ist, daß man sicherlich unbedenklich dem Falstaff des zweiten Theils vor dem des ersten den Vorrang einräumen darf.

Falstaffs Einführung ist nicht die glänzendste. Er ist „melancholisch wie ein Murrkater oder wie ein zerzauster Bär", er seufzt recht moralisch: „Du hast viel an mir verschuldet, Heinz, Gott verzeih' es dir! Eh' ich von dir wußte, Heinz, wußte ich von Nichts, und jetzt bin ich, die Wahrheit zu gestehen, wenig besser als einer von den Gottlosen", er macht dem Prinzen müßige Vorschläge, die ihre Stellung betreffen, wenn Heinz erst König sein wird, kurz, er hat wie seine Freunde den furchtbarsten Katzenjammer. Sein erster Streich ist die Beraubung der Reisenden und seine schmähliche Flucht bei der Zwischenkunft der „steifleinenen Kerle". Die schöne Gelegenheit, sich bei dem Prinzen und Poins glänzend herauszustreichen, läßt er natürlich nicht vorübergehen, aber er renommirt nicht wie ein miles gloriosus in gutem Glauben an die Vertrauensseligkeit seiner Zuhörer. All seine Prahlereien haben den Schalk hinter sich; würde er sich nicht halb und halb selbst ironisiren, er würde nicht so leicht umkehren, als er sich entlarvt sieht, umkehren mit einer Gewandtheit und Schnelligkeit, die erstaunlich ist. Und wie vortrefflich beginnt er seine Rodomontaden. Wie gut spielt er den Entrüsteten! Er „brummt vor sich hin". Wie geschickt versucht er, als die Zahl der Angreifer in seinem Munde beständig wächst, das Gespräch zu verwirren (beispielsweise mit der ganz ungehörigen Erwiderung „In Steifleinen" auf des Prinzen Frage „Sieben? Eben waren es doch nur vier"), wie drollig weicht er der Angabe seiner Gründe aus und wie herrlich ist sein „Ich kannte euch" und sein fröhliches Vergessen alles Erzählten und wirklich Vorgefallenen, als er hört, das Geld sei da. Es ist aber zuzugeben, daß die Verwandlung der zwei Steifleinenen in elf doch etwas über die Grenze geht und einer für den Humor

des Falstaff unempfänglichen Kritik Gelegenheit geben könnte, ihn zu verkennen. Hätte man es mit einer Posse zu thun, wäre Falstaff der Harlequin, der nach Belieben aufschneiden darf und der eben durch seine Aufschneidereien das Lachen eines naiven Publikums erweckt, so wäre die Sache natürlich einfach und an sich nicht ohne Wirkung. Aber in dem vortrefflichen Bilde wünschte man jede Linie mit der andern im Einklang. Falstaffs überlegener Geist läßt den Gedanken, er sei während der Vorbringung seiner Lügen gewissermaßen naiv und übertreibe und widerspreche sich wider seinen Willen, ebenso wenig zu wie den Glauben, er wolle die Freunde mit jeder Vermehrung seiner Angreifer ernstlich täuschen; andererseits fehlt es aber auch an Gründen zu der Annahme, er wolle sie absichtlich aufziehen. Sein Verhalten steht mitten inne — noch zwei oder vier Steifleinene mehr, und die Illusion würde völlig aufhören. Eben der eminenten Klugheit Falstaffs widerspricht hier die Art seiner Prahlerei, und so sehr auch Idee und Anlage dieser Scene dem großen Wurf dieser Menschen-Schöpfung, der humorvollen Zerstörung jedes sittlichen Werthes im Leben, dem kecken Politisiren von Fall zu Fall im Dienste des kleinlichsten Genusses entsprechen, so ist doch nicht zu verkennen, daß hier in der Ausführung des Guten zu viel geschehen ist. Um so sonniger funkelt die Laune Falstaffs, um so vollkommener erscheint die Kunst des Dichters in der Komödienscene, in der der köstlichste Humor in der Selbstverspottung Falstaffs, in der Persiflage des Königs, des Hofes und der politischen Dinge uns allen Ernst des Lebens vergessen läßt und macht, daß wir am Ende selbst das Treiben dieser Welt im Falstaffschen Lichte ansehen, und uns mit leichtgeflügelter Seele über die Schwere des Stoffes hinausschwingen. Ja, ist dieser „dicke Mann" nicht fast zu beneiden, wenn er, trotzdem der Sheriff ihn sucht, um wegen der Dieberei ein Hühnchen mit ihm zu pflücken, kaum hinter der Tapete verborgen dort auch sofort die Seligkeit des Schlafes findet? Wo bleibt alle Philosophie vor der goldenen Weisheit dieser Praxis!

Eine wundervolle Illustration der Gesellschaft und ihres Tagewerks! Sie haben gut Komödie spielen. Prinz Heinrich

hat Nichts zu thun und Falstaff hat sich um seinen Haushalt nicht zu kümmern, weil sein junger königlicher Gönner seine Rechnungen bezahlt. Nun aber meldet das Leben sich, und es ist als hätten Beide nur darauf gewartet, um sich daran zu erholen und zu bewähren. Beide müssen zu schaffen haben, wenn sie ganz sie selbst sein wollen. Allein auf sich angewiesen, seinen Gedanken überlassen, könnte selbst ein Sir John griesgrämig werden (III, 3). Zwar benutzt Falstaff jede Gelegenheit um sich zu fördern (die Ausplünderung seiner Taschen), aber er ist doch bei all diesen Affairen zu wenig exponirt. Man weiß noch nicht, wie weit sein Humor reicht. Da bricht der Krieg aus. Falstaff zieht mit. Er könnte es sicherlich vermeiden, wenn er wollte — dem König wird an seinem Dienst nicht viel gelegen sein —, aber er scheint seiner selbst so sicher zu sein, daß er seine Ruhe und die Freiheit seiner Seele auch in der kritischesten Lage nicht zu verlieren fürchtet. Zudem wird ihm die altbackene Lehre, daß dem Tode Niemand entrinnen kann, ebenso wie jedem Philister gegenwärtig sein. Dazu mag noch ein Gran von Ritterstolz kommen, der natürlich wiederum weit entfernt davon ist ihn zu beherrschen — kurzum er zieht mit und beginnt seinen Feldzug damit, daß er statt hundertundfünfzig Soldaten dreihundert und etliche Pfund aufbringt. Der Prinz läßt ihn gewähren, und er fühlt sich außerordentlich wohl und hoch. Keck mischt er sich in die Gespräche der Großen, durch seinen Humor hoch erhaben über alle Furcht begiebt er sich in die Schlacht. Wohlbemerkt durch seinen Humor; denn diesem Lebemann und Beutelschneider geht natürlich nichts härter gegen die Natur als der blutige Ernst des Gefechts. Auch ist er im Grunde übel dran. Er kennt keine Begeisterung, keinen Ehrgeiz, das, was ihn für die Strapazen des Feldzuges allenfalls entschädigen könnte, sein Sect und die Capaunen der Frau Hurtig, steht zu ihnen in keinem Verhältniß; nur durch die Zerstörung alles dessen, was im Leben positiven Werth hat, kann er sich auch auf dem Schlachtfelde die Heiterkeit und Sicherheit bewahren, die ihn selbst in dem trübsten Wasser noch fischen lehrt. Nach allen Richtungen zerzaust er den Begriff Ehre. Mitten im Getümmel bestätigt ihm die Leiche des

erschlagenen Sir Walter Blunt die Richtigkeit seines Katechismus, er kann scherzen „Gott halte mir nur Blei aus dem Leibe, ich brauche nicht mehr Last als meine eigenen Eingeweide", er wagt es, den Prinzen, der ein Schwert verlangt, mit einer Sectflasche zu foppen. Douglas thut ihm die Ehre an sich mit ihm zu messen (wie sonderbar, daß auch hier Falstaff als der Ueberlegene erscheint und der Eifer des Douglas, der einen Mann wie Falstaff ernsthaft nimmt, lächerlich), er stellt sich todt, erlebt die Freude, vom Prinzen einen recht schmeichelhaften Nachruf zu hören und krönt seine Waffenthaten mit der Unverschämtheit, sich den größten Sieg des Tages zuzuschreiben: Percys Tod.

Es kann bei diesem trotz der Lügen, die er stets bei der Hand hat, doch allem Scheinwesen abholden Charakter natürlich nicht von Dauer sein, wenn der Prinz ihn zu Ehren bringt, ihm einen Pagen zugesellt und ihn auf bessere Wege zu führen sucht. Was soll Sir John mit solchen Eitelkeiten? Sie lassen sich ihm in keinen realen Genuß umsetzen — er giebt sie gelassen preis. Der zweite Theil zeigt ihn uns schon wieder in die buntesten Händel verstrickt. Shakespeare mußte die Kraft seiner Kunst fühlen, denn er hat seinem Liebling seine Siege absichtlich erschwert. Nicht der jedem guten Witz zugängige Prinz Heinrich — der junge Lancaster wird sein Vorgesetzter, und nicht genug damit, bringt er ihn außer mit diesem wiederholt mit dem Lord Oberrichter zusammen, mit Männern also, mit denen nicht gut Kirschen essen ist. Der alte Hans bekommt Arbeit. Dem Aerger des Prinzen Johann kann er nur mit Hülfe des fabelhaften Glücksfalls, der ihm den Rebellen Coleville in die Hände spielt, die Stirn bieten. Es ist schwer für ihn, das Gespräch mit dem Oberrichter, der seine trockene Sachlichkeit keinen Augenblick verliert, in das ihm günstige Fahrwasser zu lenken, dennoch thut er es mit Glück; vollends seine zweite Begegnung mit dem ernsten strengen Manne, dessen unbestechliche Treue und Gewissenhaftigkeit in der Sphäre des Hoflebens cosa rara ist, ist ein ununterbrochener Triumph seiner Philosophie über den Ernst des Lebens. Der Dichter läßt die würdige, aber langweilige Tugend schändlich im Stich und sichert dem heitern Leichtsinn, der es mit der Welt

der Ideale gemein hat, über der Materie zu stehen, jeden nur erdenklichen Vortheil. Jedes Wort in dieser Scene (der Anfangsscene des zweiten Actes, II. Theil) ist ein Meisterzug, die Scene selbst vielleicht die Krone der ganzen Falstaffkomödie. Es ist ein prächtiger Zug, daß der Held sich das Wort des während der Rauferei auftretenden Oberrichters, das dieser an einen der Gerichtsdiener richtet, der Falstaff hält: „Weg da, Gesell! Was hängst du dich an ihn?“ sofort zu Nutze macht, um die Situation umzukehren und sich als den Beleidigten hinzustellen. Zweimal ersucht er den Oberrichter, der wieder die Gerechtigkeit selbst ist, „ihm Genugthuung gegen die albernen Gerichtsdiener zu verschaffen“, mit wahrhaft vornehmer Haltung protestirt er gegen den Wischer, den ihm der Lord ertheilt, und das Schönste ist, daß ihm der Ausgang glänzend Recht giebt. Nachdrücklich nimmt der Richter die Partei der Unterdrückten. „Schämt ihr euch nicht, daß ihr eine arme Wittwe zu so harten Mitteln zwingt, um zu dem Ihrigen zu kommen?“ — und zwei Worte Falstaffs mit dieser „armen Wittwe“, der er fast Alles genommen, genügen, diese zu einem neuen Darlehn zu bewegen und zu diesem Zweck „ihr Silbergeschirr und die gewirkten Tapeten im Eßzimmer zu versetzen“! Nun ist der Oberrichter überflüssig, sein redlicher Eifer zu Schanden geworden, und als wäre Nichts vorgefallen, doppelt kühn im Gefühl seines Sieges mischt sich Falstaff in das Gespräch mit Gower. Und abermals wird der Richter geschlagen! Dreimal ignorirt er Falstaffs Zudringlichkeit und als er sich endlich auf das „Mylord“, von dem man nicht weiß, welchem der Herren es gelten soll, mit einem kurzen „Was giebts?“ zu ihm kehrt, wendet der Schalk sich an Gower, ignorirt den Oberrichter dreimal, wie vorhin jener ihn und empfiehlt sich mit der eleganten Wendung: „Dies ist der rechte Fechteranstand, Mylord, Tick für Tack, und so in Ehren auseinander.“ Und trotz allem Respect vor dem Oberrichter steht man lachend auf Seite des alten Sünders. Jener „hätte sollen Spaß verstehen!“

So große Siege sein Humor aber auch erkämpft — die Unmöglichkeit seines Verkehrs mit dem Prinzen leuchtet immer mehr ein. Die Betheiligung am öffentlichen Leben hat seinen

Witz in einer Weise geweckt, auf deren Bahnen ein anständiger Mensch und vollends ein Königssohn ihm schwerlich folgen kann. Die Prellereien des Staats, (die Aushebung der Soldaten), die er mit ungeschwächtem Erfolge fortsetzt, sind schon ein starkes Stück und man brauchte kaum noch einen Blick in seine geheimsten Sünden zu thun, um die Umkehr des Prinzen zu begreifen. Gewiß mit künstlerischer Absicht lüftet Shakespeare in der Schenkenscene des zweiten Actes (II. Theil) den Schleier der Scham, soweit es irgend geht. Einmal mußten wir dem Falstaffschen Egoismus auf den Grund sehen, uns überzeugen, *welchen* Genüssen seine Philosophie dienstbar ist, statt diese Philosophie immer nur um ihrer selbst willen amüsant und beneidenswerth zu finden. Bislang hatte Shakespeare es vermieden, ihn in Activität zu zeigen — bei seinem Sect, den Capaunen, der Jungfer. Endlich, nun die Zeit gekommen, deckt er in einer auch nur einem großen Dichter gelingenden Scene gelassen die garstigste Seite auf, ohne Falstaff sich selbst untreu werden zu lassen: er ist auch hier kein Sclave seiner Leidenschaft, er behält selbst hier noch so viel hellen Geist um seinen Genuß mit *Besinnung* auszukosten.

Als sollte uns nun aber zu guter Letzt der Abschied von dem alten Sünder noch recht schwer gemacht werden, zeigt er sich uns in den letzten Scenen, deren Mittelpunkt er ist, in Gesellschaft der Friedensrichter, in einer fast aristokratischen Reserve. Wie nobel und von oben herab behandelt er diese kleinen Geister! Er entsinnt sich des Herrn Stille nicht mehr — „Herr Wildfang wo mir recht ist?“ fragt er als Edelmann aus der Residenz, der ein Recht hat, die Namen kleiner Leute zu vergessen. In der ersten und dritten Scene des Schlußacts spricht er fast gar nicht; während Alle sich vergessen und Herr Stille ganz aus dem Häuschen ist, ist er der einzig Würdige. Und als ihm nun durch die verdiente, wenn auch etwas harte Abfertigung, die ihm sein „königlicher Heinz“ widerfahren läßt, der Todesstoß versetzt und sein Glückstraum in alle Winde zerblasen wird — da zeigt er sich auf der höchsten Höhe seines überlegenen Humors. *Er selbst* erinnert den Schaal an die Tausend Pfund, die er ihm

ſchuldet und die er ihm — nun natürlich nicht zahlen kann. „Vor der Welt muß er ſich ſo benehmen", „Man wird mich heute Abend bald rufen laſſen", ſagt er — er weiß natürlich recht gut, daß dem nicht ſo ſein wird. So beſteht dieſer ganz eigenartige dichteriſche Charakter in jeder Lage die Probe aufs Glänzendſte. Selbſt ſein letzter Hauch muß ein vergnüglicher geweſen ſein. Er ſpielt mit Blumen, lächelt ſeine Fingerſpitzen an und fährt dahin „wie ein Kind im Weſterhemdchen". (Heinrich der Fünfte, II. 3.) Er ſtirbt zur rechten Stunde. Sobald die idealen Mächte im Leben und im Staate wieder Werth bekommen, iſt für ihn kein Platz mehr auf Erden. Er ſcheidet wie ein kluger Schauſpieler zu rechter Zeit von der Bühne.

Die Spießgeſellen Sir Johns und diejenigen, mit denen er in den humoriſtiſchen Scenen contraſtirt wird, ſind eben ſo viel Nüancen moraliſcher Gleichgültigkeit, Anrüchigkeit oder Verderbtheit. Am höchſten ſteht noch Poins, des Prinzen Schatten, ſein „Ned", ein heruntergekommener „jüngerer Sohn eines jüngeren Sohnes". Er iſt Keiner von den Aergſten, gutmüthig, ehrlich und nicht ohne Nobleſſe, aber leichtſinnig durch und durch und ohne Fähigkeit, einen ſittlichen Entſchluß zu faſſen. Seine Vergnügungen ſtehen zu ſeinem Geldbeutel in keinerlei Verhältniß. Der Prinz hänſelt ihn, er habe nur zwei Paar Strümpfe und in ſeiner Leibwäſche müſſe tiefe Ebbe ſein, weil er ſeine Beſuche im Federball-Hauſe eingeſtellt. Er geht auf alle Pläne des Prinzen ein und iſt ihm aufrichtig zugethan, ohne je ſervil zu werden. Falſtaff hegt inſtinctiv und in ſeiner humoriſtiſchen, nie Wurzel ſchlagenden Weiſe eine Art Eiferſucht gegen ihn; er fühlt, daß die beſſere und adligere Ader dieſer Natur ihn dem Prinzen entfremden könnte. Sobald der Prinz Eaſtcheap den Rücken kehrt, thut auch er es; wir erfahren nicht einmal, wo er bleibt. Er war gewiſſermaßen die äußerliche Rechtfertigung für die Laune des Prinzen, ſich dieſem Kreiſe anzuſchließen, wie Falſtaff die innerliche iſt. Menſchen wie Poins täuſchen durch Manieren und Gutherzigkeit ein ſtudentiſches Gemüth gar leicht. Er war der Mörtel, der die verſchiedenartigen Elemente äußerlich zuſammenhielt — mit der Loslöſung des Prinzen ließ der Dichter

ihn fallen. Moraliſch ſchon um viele Grade ſtumpfer, ohne Witz und Anſtand, ſelbſt in ſeinen Schelmenſtreichen beſchränkt, ſchwerfällig und gemein iſt Falſtaffs rothnaſiger Diener Bardolph. Nur dem kleinen Pagen gegenüber hat er ein großes Wort, nur dem dummdreiſten Knecht des Friedensrichters imponirt er. Schaal und Stille darf man nicht zu ernſthaft nehmen. Es ſind moraliſche Halbmänner, kleine Geiſter, weder gut noch böſe, aber unſagbar beluſtigend in ihren kleinlichen Schwächen und Thorheiten. Stille beſonders iſt eine harmloſe Seele, deren ſelige Bekneiptheit faſt rührend wirkt. Des geſchwätzigen, ſubalternen Schaal Verſprechen, dem Schelmen Wilhelm Viſor contra Clemens Perkes durchzuhelfen, fällt nicht ſchwer gegen ihn in's Gewicht — kann ſein, daß ſeine Juſtiz nicht die lauterſte iſt, aber wir wiſſen Nichts davon, und jene Stelle dient zu nichts Weiterem, als Schaals Abhängigkeit von ſeiner eigenen Creatur, ſeinem Factotum David, auf das Bündigſte zu beweiſen. Derſelbe Mann, der von Johann von Gaunt ſo vertraulich ſpricht, als „wäre er ſein Dutzbruder", der ſich der tollen Streiche ſeiner Jugend rühmt, als wäre er der tüchtigſte Durchgänger geweſen, ſteht unter dem Pantoffel ſeines Dieners! Um Haupteslänge ragt ſelbſt der muntere, pfiffige Page Falſtaffs, der ſich trotz der verderbten Atmoſphäre, in die ſeine Unſchuld allzu früh gerathen, doch ganz tüchtig entwickelt und der des Soldatentodes bei Azincourt für würdig gefunden wird, über Geſellen wie dieſe hinweg. Auf der unterſten Stufe ſtehen der Schalksknecht Gadshill, dem ſelbſt die Kärrner ihre Laternen zu leihen Bedenken tragen, und der Ausbund aller Renommiſten, der verkommene Komödiant Piſtol, „der ſchimmlige Lump", der von „Schmorpflaumen und altbackenem Kuchen lebt", dieſe Caricatur von einem Menſchen, nur durch den lächerlichen falſchen Pomp ſeiner Citate und ſeine unfreiwillige Parodie des tragiſchen Stils vor dem Ekel ſicher. Keiner kann ihn vertragen. Die geſunden Sinne der Demoiſelle Lakenreißer wenden ſich ebenſo von ihm ab, wie Falſtaffs Ueberlegenheit und Schaals die Geduld der Andren ſelbſt ſo ſehr herausfordernde Redſeligkeit. „Herr," ſagt dieſer, „wenn Ihr mit Neuigkeiten vom Hofe kommt, ſo giebt es, ſo viel ich ſehe, nur

zwei Wege, entweder Ihr gebt sie von Euch oder Ihr behaltet sie bei Euch.“ Die gute Frau Hurtig kann sich selbst nicht härter verdammen als dadurch, daß sie diesem Poltron (vgl. Heinrich der Fünfte II., 1) die Hand reicht. Daß das Weib hier unter den Mann hinuntersinkt, ist auch nur ein eigenartiger Beleg zu jenem Wort im Lear „O Gier des Weibs, die keine Grenzen kennt!“ So war also das geschwätzig-unruhige Gebahren dieser auserlesenen Kupplerin im 2. Theil II., 4, ihr „Zittern“ nur eine Art weiblichen Sträubens gegen die Gewalt des Mannes, der sie endlich doch anheimfällt. („Wenn er renommiren thut, so laßt ihn nicht hereinkommen.“) Und wie dieser Zug so ist jeder andere an ihr dem Leben abgelauscht. Ihre albernen Zwischenrufe in der Komödienscene, ihr Zank mit Falstaff, ihre Empörung, als er sie ein „Frauenzimmer“ nennt, die lange Rede, in der sie dem Oberrichter ihren Klaganspruch plausibel machen will (sie kommt, echt weiblich, vom Hundertsten in's Tausendste und verweilt bei den unbedeutendsten Nebenumständen), ihre Versöhnung mit dem Ritter, die Geziertheit, mit der sie des Prinzen Benennung Dortchens als einer „anständigen Dame“ für baare Münze nimmt, endlich ihre Heirath und ihr Ende. Dortchen Lakenreißer ist doch wenigstens naiv und treibt ihr Handwerk mit Temperament, während ihre saubere Lehrmeisterin ihre Gemeinheit mit all den komödiantischen Mitteln, die ihrer Dummheit erreichbar sind, verbrämt. Es kommt uns nicht hart an, Subjecte, wie diese, wenn sie uns auch durch zwei Stücke unterhalten haben, der Gerechtigkeit anheimfallen zu sehen. Die Person des Oberrichters ist uns Gewähr, daß mit gerechter Wage gemessen wird und daß König Heinrich der Fünfte einen, so weit möglich, gereinigten Boden vorfinden wird, seine Lorbeeren zu pflanzen!

Nur noch ein kurzes Wort über das Theatralische des Werks. Man erwarte auf der Bühne von ihm nicht die Wirkung eines Dramas und eines Ganzen! Das ist Heinrich der Vierte, nochmals, nicht, auch in Dingelstedts Einrichtung nicht, und er kann es nicht sein, da seine größten Herrlichkeiten, eben die Falstaffscenen, Episoden sind und bleiben, deren behaglich breite Aus-

führung dramatiſch genommen zu dem eigentlichen Handlungsgehalt der beiden Stücke in gar keinem Verhältniß ſteht. Aber eine gute Beſetzung der entſcheidenden Partieen, vor Allem des Falſtaff, des Prinzen und Percy, wird uns mit inniger Freude dieſer einzigen Schöpfung, die uns beim Leſen ſo ſehr entzückt, auch auf der Bühne folgen laſſen, deren äußere Geſetze ſie ſo hartnäckig übertritt. Eine wahrhafte Verkörperung dieſer Menſchen — die Schauſpielkunſt hat kaum eine anziehendere und, wenn auch nicht im Sinne eines großen Theaterpublikums, lohnendere Aufgabe!

König Heinrich der Fünfte.

Was der Prinz in „König Heinrich IV“ versprochen hat, hält König Heinrich der Fünfte. Jenes wundervolle Werk entwickelte den Charakter des Helden mit staunenswürdiger Sorgfalt und Vollständigkeit — mit seiner Thronbesteigung ist die Entwicklung abgeschlossen, in „Heinrich dem Fünften“ bleibt der Charakter unverändert. Dem Stücke fehlt alle und jede dramatische Bewegung, in der Handlung wie in den Personen. Die Einführung des „Chorus“ charakterisirt das Ganze als ein Epos in dramatischer Form. Diese Form erweist sich oft als unzulänglich für die Wiedergabe der dichterischen Intentionen (Heinrichs Anrede an sein Heer vor Harfleur, III., 1), der Inhalt oft als zu unbedeutend für die dramatische Form (die Scene der Prinzessin und ihrer Hofdame), wichtige Momente sind allzu flüchtig (die Niedermetzelung der Gefangenen bei Azincourt), nebensächliche Dinge und Episoden unverhältnißmäßig breit behandelt — aber die herrliche Gestalt des Königs und eine Reihe zu den alten Bekannten von Eastcheap neu sich gesellender prächtiger komischer Typen halten ein ästhetisches und herzliches Behagen frisch, und der feurige patriotische Schwung der Dichtung weckt das verwandte Gefühl auch in jedem Sohne einer fremden Nation, weil er sich von dünkelhafter Vordringlichkeit und Prahlerei mit wenigen Ausnahmen fern zu halten weiß.

Wenn man will, ist „Heinrich der Fünfte“ zur Kennzeichnung des Wesens der „Historien“ insofern das charakteristischeste

Stück, als es ihre dramatiſchen Mängel am Deutlichſten aufdeckt. Es zeigt ſehr klar, daß ſie kein eigentliches Drama, ſondern nur ein dramatiſirtes Stück Geſchichte repräſentiren, daß ſie Zwittergeſchöpfe, Erzeugniſſe eines Compromiſſes ſind, aus der Neigung des Volkes, ſeine nationale Geſchichte in der greifbarſten und wirkſamſten Form, der theatraliſchen, verkörpert zu ſehen, hervorgegangen. Eigene Geſetze und eine höhere künſtleriſche Berechtigung haben ſie nicht, und es iſt und bleibt verkehrt, in ihnen mehr als eine Conceſſion an den Volkswunſch, ein Gelegenheitsgenre erblicken, ſie als eine eigene dem Drama gleichwerthige Kunſtgattung anſehen zu wollen. Die „Hiſtorie“ hat vor dem freien Drama keinen einzigen Vorzug; Alles was uns in den Shakeſpeareſchen Hiſtorien, beſonders in „Heinrich dem Vierten“ entzückt, der Reichthum der pſychologiſchen Détails ꝛc., gehört nicht der Gattung, ſondern dem Genius an, der auch in der geringſten Tracht ſeine göttliche Abſtammung nicht würde verleugnen können. Alles, was man an ihnen als beſondere Vorzüge preiſt, weiſt das freie Drama gleichfalls auf, oder kann es doch aufweiſen, zu größerer, freierer, reinerer Wirkung verarbeitet. Und ſo iſt die Hiſtorie dieſem niemals, das freie Drama der Hiſtorie aber ſtets überlegen und nur ein ſeltener Zufall könnte es fügen, daß die Geſchichte dem Dichter gewiſſermaßen dramatiſch vorgearbeitet hätte, daß die Begebenheiten, die ſein Griffel verherrlichen will, ſich nach großen, unverletzlichen, nach künſtleriſchen Geſetzen vollzögen. Was ſolche Hiſtorien in den Händen der Sudler werden, kann man noch jetzt erleben — große öffentliche Ereigniſſe finden auf vorſtädtiſchen Bühnen immer noch ihre Dramatiker —: ein rohes Dialogiſiren von Thatſachen. Wenn aber ſelbſt große Dichter an dem Widerſpruch ihres Stoffes mit den dramatiſchen Erforderniſſen ſcheitern, wenn ihnen die Hände gebunden werden und die bloße Brutalität einer Thatſache genügt, in ein künſtleriſch angelegtes Gewebe einen Riß zu bringen, ſo ſollte man doch nachdenklich werden und aufhören, in der Hiſtorie etwas mehr als eine lediglich „hiſtoriſch“ berechtigte Erſcheinung zu ſehen. Auch „Heinrich der Fünfte“ beweiſt dies. Ich denke hierbei nicht an das Undramatiſche des

Ganzen, worüber kein Wort mehr zu verlieren ist, sondern an die Persönlichkeit des Königs, dessen herrliches Bild durch einen der Geschichte entnommenen Zug plötzlich und unmotivirt abscheulich verunglimpft wird.

König Heinrich ist der geborene Volksheld auf dem Throne. Die Einfachheit und Bescheidenheit seiner kernigen unverfälschten Natur, so ganz geeignet, von dem bunten Plunder seines Jugendtreibens verdeckt und somit verkannt zu werden — es war Nichts an ihm, was *glänzte* — wird jetzt seine schönste Zierde. Er ist ein Mann der That, still in seinem Busen reifen seine Entschlüsse. Weder vor noch nach dem Vollbringen zeigt er auch nur einen Schimmer von nervöser Erregung oder eitler Sucht zur Selbstbespiegelung. Gelassen kann er in der Nacht vor dem entscheidenden Kampf seinen Gang durch's Lager machen, die Renommagen des Pistol ebenso geduldig wie sein wallisischer Landsmann Fluellen entgegennehmen („Ich dank' euch. Gott sei mit euch.") und, mit der Sorge um den Ausgang der Schlacht im Herzen, mit dem Soldaten Williams den Handschuh wechseln. Man glaubt, nur in gereifterem Handeln, den Heinz zu sehen, der recta von der Unterredung mit seinem Vater in die Schenke wandert und auf seinem Commandostab den Kriegsmarsch flötet. Eben weil sein festes, ruhiges Herz extreme Empfindungen nicht kennt, kann er die Gegensätze des äußeren Lebens ohne Zwang mit einander verbinden. Ein derbes, soldatisches Scherzwort an die abgehenden Soldaten, und unmittelbar darauf der wundervolle Monolog „Upon the king!", die in tiefstem Einklang mit seinem Wesen stehende Klage über die Ceremonie. Er ist mild und leutselig, seine ehrliche schmucklose Art sich zu geben, sich der Geliebten als häßlich und ungefüg zu schildern, ist von holdester Anmuth, er ist fern von aller Bigotterie, aber voll reiner, kindlicher Frömmigkeit, und wie er Gott anruft, seinen Soldaten den „Sinn zu rechnen" zu nehmen, so kennt er *selbst* den Sinn des Rechnens nicht — er hätte sonst sein Recht zum Kriege besser geprüft, er wäre besser gerüstet in Frankreich erschienen, er hätte das kranke und müde Heer nicht in's Treffen geführt. Aber mit genialem, hellsehendem Auge wählt er gleichwohl das Richtigste.

Er verlangt von den Göttern kein Pfand des Gelingens. Er hofft und wagt. Selbst begeistert vertraut er auf die Begeisterung seiner Truppen, und ein fast unerhörter Sieg krönt seinen Glauben.

Und dieser nämliche Mann giebt in der Schlacht von Azincourt den schauderhaften Befehl, die Kriegsgefangenen niederzumachen! Der historische Heinrich der Fünfte hat das freilich gethan, aber die Geschichte belehrt uns nur dürftig, wie dieser harte Entschluß in ihm entstanden ist. Auch ist es nicht die Aufgabe des Chronisten, seelischen Vorgängen auf den Grund zu kommen. Immer aber bietet uns die Chronik in diesem Falle noch mehr Motive als der Dichter. Ein falscher Lärmen erregte den Verdacht, das englische Heer würde im Rücken angegriffen werden und der Feind von den zahlreichen Gefangenen Unterstützung erhalten. Dies und die Nachricht, die Bagage wäre von bewaffneten französischen Bauern überfallen und geplündert, rief den raschen Befehl hervor, der sofort, nachdem Heinrich sich von der Grundlosigkeit seiner Befürchtung überzeugte, freilich zu spät widerrufen wurde. Die näheren Umstände, die diesen auch bei dem geschichtlichen Heinrich überraschenden und schwer faßbaren Entschluß wahrscheinlich und möglich machen, kennt die Chronik nicht und kann sie nicht kennen. Hier mußte der Dichter einsetzen, hier rechnete die Geschichte auf ihn — und gerade hier läßt Shakespeare uns unbegreiflicher Weise im Stich, gerade hier hat das Bild seines Helden eine klaffende Lücke. Statt breiter und satter Ausführung nur einige dürftige, einander widersprechende Linien. Der König hat soeben Exeters Bericht über Yorks Tod „mit umflorten Augen“ angehört. Plötzlich bricht er ab:

„Horch! den Lärm!
Der Feind hat die zersprengten Reih'n verstärkt.
Drum tödte jeder seine Kriegsgefang'nen!
Gebt weiter den Befehl!“

Leichtsinniger konnte der Befehl nicht gegeben werden, roher konnte die Motivirung nicht sein. Aber die siebente Scene des vierten Actes bringt plötzlich (natürlich zu spät) eine andre

Erklärung. Fluellen und Gower sprechen von dem Einfall der Bauern in den Wagenpark und der Ermordung der Troßknechte (unter ihnen Falstaffs Page), und Gower sagt u. A.: „Außerdem haben sie Alles verbrannt und weggeschleppt, was im Zelt des Königs war, weshalb der König verdientermaßen alle Soldaten geheißen hat ihren Gefangenen den Hals abzuschneiden." Er fügt hinzu „O, er ist ein tapferer König!" Noch ein drittes Mal wird der Entschluß, und diesmal wieder auf der Scene, vom König laut:

„Auch wollen wir todtschlagen, die wir haben,
Und keiner, der in unsre Hände fällt,
Soll Gnade finden!",

ohne dies dritte Mal durch etwas Andres als den Zorn des Königs motivirt zu sein. Was soll man davon nun halten? Ist ein zweimaliger Blutbefehl ergangen und ausgeführt? (Die dritte Aeußerung wird durch die Capitulation der Franzosen hinfällig.) Oder nur einer? Die erste Alternative scheint mir die wahrscheinlichste zu sein. Auf alle Fälle bleibt aber außer der Nachlässigkeit, mit der Shakespeare diesen Punkt behandelt und die so überaus wichtige Motivirung verwirrt und im Dunkeln gelassen, noch die Flüchtigkeit zu tadeln, mit der eine nach allem Vorausgegangenen ganz unerwartete Wendung im Gemüth des Königs als etwas Selbstverständliches behandelt wird. Wenn bis zum Ausgang der siebenten Scene die Ermordung der Gefangenen noch nicht erfolgt war, so mußten wir doch wenigstens klar darüber sein, welches von den Motiven (die Verstärkung des Feindes, die Niedermetzelung der Troßbuben) das ausschlaggebende gewesen. Wenn aber (was viel wahrscheinlicher ist) der erste Befehl sofort vollzogen, ein zweiter dann nach der Nachricht von dem Ueberfall ertheilt und gleichfalls ausgeführt ist — wie konnte Shakespeare sich mit der Erklärung des ersten Befehls nur begnügen! Und wie nahe lag es, den Befehl bis nach der Kunde von der Attaque der Bauern zu verschieben, Yorks Tod als Verstärkung zu benutzen — und, da dies noch kaum genügt, noch auf andre Motive zu sinnen, an denen ein Dichter wie Shakespeare nicht arm sein konnte. Wäre man nicht gewohnt,

selbst in den bedeutendsten Schöpfungen des Dichters plötzlich auf unbegreifliche Schwächen der Motivation zu stoßen, so möchte man fast glauben, Shakespeare habe, nicht wissend, was er mit der schlimmen Thatsache anfangen solle, und doch nicht willens und in der Lage sie völlig zu ignoriren, es absichtlich leicht damit genommen und die Gemüther darüber, anstatt sie aufzuklären, nur verwirrt. Angenommen aber auch, das englische Publikum hätte nach solcher Aufklärung gar nicht verlangt, sondern, erbaut von Allem, was Heinrich der Fünfte gethan, auch diese That für ganz in der Ordnung befunden, so bliebe doch damit das dichterische Gewissen nicht unbelastet. Jedenfalls aber zeigt dies Beispiel, wie in der „Historie" die Geschichte dem Drama den Weg versperren kann!

Außer diesem, übrigens wiederholt von den Erklärern Shakespeares zur Sprache gebrachten und selbst von seinen leidenschaftlichsten Anhängern scharf beleuchteten Punkt, ist dem Dichter noch ein andrer als Fehler angerechnet worden, wie ich glaube, mit schwächerem Recht: die scheinbare, mit seiner allem Wortschwall abholden Natur im Widerspruch stehende Schönrednerei des Königs. Es ist wahr, für einen Mann der That, der die Worte nicht liebt, spricht Heinrich mehr und zusammenhängender als nöthig. Aber anderseits ist nicht zu verkennen, daß der König in Situationen erscheint, in denen er zu sprechen geradezu gezwungen wird, daß bei dem undramatischen Gefüge des Stücks, welches den Helden in eigentlicher Action nicht zeigen konnte, dem Dichter kein andrer Weg blieb, als ihn, wo sich Gelegenheit bot, sich episch selbst expliciren zu lassen, und daß es gewiß nicht die Aufgabe des Dichters ist, einen wortkargen Mann womöglich dadurch zu charakterisiren, daß er ihn gar Nichts sagen läßt. Die dichterische Sprache ist eben nicht das (verschönerte oder nicht verschönerte) Abbild der Sprache der Wirklichkeit, sondern viel mehr, auch der Ausdruck seelischer Empfindungen, die im wirklichen Verlauf der Dinge nicht zur Aussprache gekommen sein würden. Nicht nur was der Mensch sagt, sondern auch das Unausgesprochene, was er empfindet, spricht der Poet aus. Er entfaltet das im Verborgenen ruhende Gefühl, entwickelt die in der

Phantasie schlummernden Vorstellungen, er wird der Herzenskündiger seiner Geschöpfe. Zweifellos hat sich König Heinrich vor Harfleur (III., 1 und 3) und in der Unterredung mit dem Gesandten (IV., 3) kürzer gefaßt, aber daß sein Geist, der seine Truppen beseelen möchte, darnach verlangt, dies auf das Nachdrücklichste zu thun, daß sich dies Verlangen dichterisch ausathmen muß und nicht in einem „Vorwärts, Marsch!“ stecken bleiben darf, ist ebenso natürlich. Ganz ähnlich steht es mit der Rede an den Commandanten, mit der leidenschaftlichen Schilderung der Greuel, die über die Stadt hereinbrechen werden, wenn sie sich nicht auf Gnade ergeben werde — Vorstellungen, die des Königs Seele sehr wahrscheinlich beschäftigten, wenn er ihnen auch in der wirklichen Situation, auf dem von den wenigsten Menschen zu behandelnden Instrument der Sprache, keinen so breiten und dichterischen Ausdruck verliehen hätte. Der Fehler bleibt nur, daß die Bilder der jeweiligen natürlichen Empfindung nicht immer entsprechen, sondern stellenweise gesucht und manierirt klingen:

„Dann leiht dem Auge einen furchtbar'n Blick
Und laßt es durch des Haupts Stückpforten schaun
Wie ehernes Geschütz u. s. w.,“

und daß, wenn sie an und für sich dem natürlichen Empfindungs- und Vorstellungskreis des Redenden wohl entsprächen, sie doch zu reichlich verwandt sind. Dieser Vorwurf trifft aber, wie gesagt, nicht das berechtigte Princip des Dichters, seine Personen selbst dann ihre Empfindung aussprechen zu lassen, wenn sie dies im wirklichen Verlauf der Dinge nicht gethan haben würden, sondern die Art und Weise dieser Aussprache, der bei den lichtesten Schönheiten wieder die häßlichsten Auswüchse eigen sind.

Bedenklicher übrigens als die langen Reden sind einige Fanfaronnaden, die dem König in der dritten Scene des vierten Actes mit unterlaufen.

„Der heut'ge Tag heißt Crispianus-Fest:
Wer heute überlebt und heil nach Haus kommt,
Der wird sich recken, wenn der Tag genannt wird,
Sich rühren bei dem Namen Crispians.
. . . . . .

Alter vergißt; doch wenn er nichts mehr weiß,
Das wird er wissen noch mit mancher Zuthat,
Was er für Thaten an dem Tag gethan,
Und unsre Namen werden seinem Munde
Geläufig dann wie Alltagsworte sein:
Heinrich der König, Bedford, Exeter,
Warwick und Talbot, Salisbury und Gloster,
Man wird beim Becher ihrer frisch gedenken.
. . . . . .
Und edle Herrn in England, jetzt zu Bett,
Verfluchen's einst, daß sie nicht hier gewesen,
Und werden kleinlaut sein, wenn einer spricht,
Der am Crispianus-Tag mit uns gefochten,"

oder:

„Und wer sein tapferes Gebein hier läßt
Und stirbt als Mann, ob auch in Mist verscharrt,
Der wird berühmt; die Sonne grüßt ihn dort
Und zieht gen Himmel dampfend seine Ehren,
Indeß sein irdisch Theil die Luft erstickt,
Daß der Geruch in Frankreich Pest erzeugt.
Seht, so von Tapferkeit strotzt Englands Volk,
Daß es, auch wenn schon todt, Streifkugeln gleich
In einem zweiten Lauf des Unheils ausbricht,
Tödtend in einem Rückfall wilden Grimms."

Damit ist aber auch der Fehler in dem großartig schönen Bilde des Königs genügend gedacht. Es liegt nun einmal in der Natur der Sache, daß man dem Vollkommenen gegenüber wortlos ist; man weiß es nicht zu präcisiren, man findet den letzten Grund, das Geheimniß seiner Schönheit nicht. Desto beredter sind wir, wenn es zu tadeln und einen Tadel zu begründen gilt. Man wird darum keine Kälte darin erblicken können, wenn die höchste Bewunderung, das reinste Entzücken über die Schöpfung Heinrichs des Fünften sich in einigen Zeilen ausspricht oder sich, fast schon müßig, wiederholt. Schwerlich wird sich eine feine Natur dem Zauber dieser Persönlichkeit entziehen können, und es ist nur begreiflich, daß das Stück, das an und für sich so gar nicht für die moderne Bühne taugt, doch in der mit guter Speculation auf den Theatereffect gearbeiteten Einrichtung eines geschickten Dramaturgen (Dingelstedt), besonders aber mit der

Vertretung der Titelrolle durch einen der liebenswürdigsten Schauspieler (Hartmann) in der Wiener Burg und auf einigen deutschen Bühnen große Wirkung geübt hat. Wo Hartmann nicht den Heinz spielte, war das Bemühen ziemlich hinfällig. Er aber trug die Rolle und das Stück, weil er die unbeholfene Grazie des Helden wie Keiner sonst zu verkörpern verstand. Darin liegt dann freilich der Beweis, daß Heinrich der Fünfte kein modernes Bühnenstück ist; einem Werk, dessen Effect lediglich auf eine besonders geartete Individualität gestellt ist, kommt dieser Name nicht zu.

Shakespeare hat es, wie in „Heinrich IV", auch hier meisterhaft verstanden, seinem Helden durch seine Umgebung ein Relief zu geben, ihn mit seinen Gegnern zu contrastiren. Jetzt ist es nicht mehr das Gesindel von Eastcheap, das ihm zur Folie dient. Seine Officiere und Soldaten sind es, ihm zum Theil in groben Zügen verwandte Naturen, unter sich vortrefflich nnterschieden — der sein abgetönte, stimmungsvolle Hintergrund, von dem Heinrichs leuchtendes Bild sich abhebt. Im Verkehr mit seiner Soldateska zeigen sich seine liebenswürdigsten, gemüthlichsten Züge. Für Alle hat er ein freundliches Wort, für den greisen Erpingham, für die Soldaten Bates und Williams, und nun gar für den vortrefflichen Fluellen, der mit seinem königlichen Herrn die Zähigkeit des Wollens, die Kraft der Selbstheherrschung, eine gewisse Schwerfälligkeit, wenn es gilt sich zu äußern, den ausgebildetsten Gerechtigkeitssinn und eine unverwüstliche Herzensgüte gemein hat. Fluellen gehört zu den originellsten und sorgfältigst ausgeführten komischen Charakteren der gesammten Literatur. Er ist immer ernsthaft, immer mit seiner ganzen Persönlichkeit bei jedem Gegenstand, der ihn beschäftigt. Und gerade dieser phlegmatische Ernst, der seine Weisheiten in dem tollsten Dialect von der Welt zum Besten giebt, ohne auch nur zu ahnen, daß er fast mit jedem Wort gegen die einfachsten Regeln der Sprache sündigt, giebt ihm den eigenen herzgewinnenden, fast rührenden Reiz seiner Komik. Im Streit mit Macmorris, bei dem er sich mit der größten Ruhe vorzüglich den Abgang deckt, in dem Preis Pistols, der seiner ehrlichen Seele eine Weile imponirt, bei der

Unterredung mit diesem, der Bardolph gern von dem Galgen erretten möchte, immer ist er derselbe gerade, fast täppisch-biedre Mann. Er darf dem König, ohne unbescheiden zu erscheinen, in's Angesicht sagen: „Ich prauche mich Euer Majestät nicht zu schämen, Gott sei gepreist, so lange Euer Majestät ist ein ehrliche Mann.“ Er denkt nicht daran dem Williams die Ohrfeige nachzutragen, die dieser ihm im Irrthum applicirt, aber der „schäpige, lausige Schuft“ Pistol, der ihn absichtlich gekränkt, muß daran glauben: er hat umschichtig Lauch und Prügel und zum Schluß zur Curirung seines Hirnkastens einen Sechser in Empfang zu nehmen, wenn er nicht eine zweite Lauchportion versuchen will.

Sobald Verdienst und Tüchtigkeit zu Geltung und Ehren kommen, ist es mit den Eastcheapern naturgemäß vorbei. Seinem Falstaff erspart Shakespeare das Weh, das Brod der Verbannung kosten zu müssen. Er findet ein seliges Ende. Bardolph und der Neuling der Gesellschaft, der mürrische Nym mit seinem albernen „Das ist der Humor davon“, stehlen Schiebkarren, Lautenkasten und Monstranzen und machen dafür die Bekanntschaft mit einem französischen Galgen. Die Lakenreißer campirt im Spital. Ob sie dort wie ihre Lady Patroneß Frau Hurtig-Pistol stirbt, erfahren wir nicht; was kümmert es uns auch? Pistol will Kuppler und „Schnapphahn mit der hurt'gen Hand“ werden, als er tüchtig geprügelt die Rückreise nach England antritt. Der Knabe, unter diesen Lumpen die einzige ehrliche und männliche Seele, stirbt bei Azincourt.

Ein geringeres Interesse als die erwähnten Personen und Gruppen erwecken die Franzosen, das geringste die englischen Verschworenen. Den Scenen der ersten fehlt es nicht an Witz, der affectirte Cavaliersjargon ist ausgezeichnet getroffen, aber die Charakterisirung leidet an großer Einseitigkeit. Nur das Renommistische und Geckenhafte zu betonen, das ist von Shakespeare doch gar zu englisch! Die Verschwörung läßt uns trotz Heinrichs langer Reden kalt. Die drei Verräther, nur leichthin skizzirt, geben eine erstaunliche Probe jener plötzlichen und unerklärlichen Willenswendungen, die bei Shakespeare so häufig sind.

Die Poeſie der fünf Prologe iſt des großen Dichters würdig. Bringt man das Stück überhaupt zur Aufführung, ſo ſollten ſie nicht fehlen; ſchon darum nicht, weil ſie den Schein, es ſei ein Drama, nicht aufkommen laſſen und das Publikum über das, was es ſieht und hört, aufklären: ein engliſches nationales Epos in dramatiſcher Form. —

König Heinrich der Sechste.

König Heinrich der Sechste gehört zu des Dichters frühesten Werken. Es stammt etwa aus dem Jahre 1591. Eine jugendliche Phantasie, eine an Selbstbeherrschung noch nicht gewöhnte Leidenschaftlichkeit bemächtigte sich damit eines der schaudervollsten Stoffe der englischen Geschichte. Noch greift die Lust an scharfen Contrasten nach den grellsten Farben und malt mit Blut und Feuer, noch leidet eine ungelenke Technik an den Klippen der Action oft kläglich Schiffbruch — aber neben den wilden Uebertreibungen der Jugend stehen auch in diesem Werk die lichtesten Offenbarungen aus den geheimnißvollen Reichen des Seelenlebens, und Ungestüm und Rohheit des jungen Dichters werden in der Schilderung der maßlosen Gräuel bei Towton und Tewksbury sogar zu Vorzügen. Nur eine geniale, ungebändigte Naturkraft konnte sie überzeugend und schreckenerregend zur Darstellung bringen.

Es ist denen, die von den zahllosen Commentaren zu Shakespeare auch nur einen gelesen haben, bekannt, daß die vielfachen, besonders technischen Mängel des ersten Theils die Ansicht hervorgerufen haben, derselbe rühre überhaupt nicht von Shakespeare her, während die beiden folgenden Theile von der nämlichen Kritik (Malone) und ihren Anhängern für Shakespearesche Bearbeitungen zeitgenössischer Dramen (man läßt es unentschieden, ob von Greene, Marlowe, Peele) gehalten werden. Zwischen dieser Anschauung und der gerade entgegengesetzten, die alle drei Theile für Original-

werke Shakeſpeares und die beiden angeblichen Vorbilder des zweiten und dritten Theils für betrügeriſch erworbene, vielfach verſtümmelte und verdrehte Ausgaben der Shakeſpeareſchen Dramen (Nachdruck des Buchhändlers Millington) hält, liegen verſchiedene vermittelnde Nüancen. Ausgetragen ſind die in der Shakeſpeare-Ausgabe von Nicolaus Delius eingehend behandelten Streitfragen noch keineswegs. Es läßt ſich aber nicht leugnen, daß die Vertreter der Anſicht der Echtheit aller drei Theile erhebliche Gründe für ſich haben, und daß Alles, was aus den Dramen ſelbſt als gegen die Autorſchaft Shakeſpeares ſprechend hergeleitet iſt, ſich als wenig ſtichhaltig erweiſt. Widerſprüche in den drei Theilen beweiſen Nichts bei einem Dichter, der es bis in ſeine ſpäteſte Schaffenszeit mit dem Thatſächlichen wenig genau nahm und der auch in einem und demſelben Drama vor Irrungen und Vergeßlichkeiten nie ſicher war. Wenn alſo Heinrich der Sechſte, der im erſten Theil als ein etwa vierzehnjähriger Knabe erſcheint, ſich im dritten darauf beruft, er ſei bei ſeiner Thronbeſteigung erſt neun Monate alt geweſen, ſo fällt das und Aehnliches nicht in's Gewicht, wenn man den offenbaren und viel ſchwerer wiegenden Widerſpruch bedenkt, in den York und Warwick mit ihren unzweideutig kundgegebenen Verſchwörungsplanen treten: der erſte, indem er gegen die Worte ſeines Monologs (II. Theil, I., 1), mit Gloſter freundlich zu thun, und gegen ſeine wohlverſtandenen Intereſſen, mit Buckingham (offenbar an Suffolks Stelle, cf. I., 2, Monolog des Hume) die Herzogin, Gloſters Gemahlin, bei der Verſchwörung überraſcht — der andre, indem er, der doch eingeweiht iſt, nach Gloſters Ermordung eine Argloſigkeit zur Schau trägt, die bei dieſem ſchlichten, faſt plumpen Charakter unmöglich Verſtellung ſein kann. Ja, ſieht es nicht faſt wie eine Art Widerwille des Dichters gegen die Correctheit des Sachlichen aus, wie eine Abneigung, ſich durch ſein eigenes Wort binden zu laſſen, wenn er ſich ſelbſt da Abweichungen erlaubt, wo es nur die mechaniſche Wiederholung geſchriebener oder eingelernter Worte gilt? Ich denke an das Rüpelſtück im „Sommernachtstraum", deſſen Probe im Walde mit der Aufführung im Schloſſe nicht entfernt übereinſtimmt, an den Ehe-

vertrag in „Heinrich VI.“ (I. Theil, I., 1), deſſen Wortlaut in Wincheſters Munde anders klingt als in dem Gloſters. Wie es faſt ſcheinen möchte, abſichtliche Ungenauigkeiten, die keinen einzigen Grund für ſich und alle gegen ſich haben. Noch weniger ſprechen vielfache andre Mängel der Trilogie gegen Shakeſpeares Urheberſchaft: die einſeitige Parteinahme für ſein England, die ſogar der Jungfrau von Orleans keine Gerechtigkeit zollt; die Ungleichheit des Stils, der neben Scenen von höchſter Lebenswahrheit ſteif geſchnitzte, ſymmetriſch geformte Dialoge, pſychologiſch unmögliche Monologe kennt; die Plötzlichkeit der Willenswendungen der dramatiſchen Perſonen; der Reichthum mythologiſcher Anſpielungen. Dies Alles ſind, meiſtens im erſten Theil vorhandene, Fehler und Eigenthümlichkeiten, die auch der reife Dichter noch nicht völlig überwunden hat, deren Fülle und Grellheiten ſich aber durch ſeine Jugend und die Anfängerſchaft ſeiner Kunſt leicht erklären. Andererſeits tragen aber alle drei Theile, auch der am Wenigſten genießbare erſte, Züge ſo hoher poetiſcher Genialität, wie ſie in jener Zeit von den uns bekannten Dichtern nur Shakeſpeare eigen iſt, überdies verfolgen alle ſo augenſcheinlich denſelben Plan und iſt beſonders „Richard der Dritte“ im dritten Theil ſo deutlich und mit ſo meiſterlichen Strichen vorbereitet, daß die Annahme, Shakeſpeare ſei der Schöpfer des ganzen Werkes, die höchſte Wahrſcheinlichkeit für ſich hat.

Der wundeſte Punkt der ganzen Tragödie, die in den Parteikämpfen in England eine glänzende Reihe dramatiſcher Charaktere in bewegten und zum Theil hochdramatiſchen Scenen entfaltet, iſt der in Frankreich ſpielende Theil derſelben, vor Allem alſo die mit der Vernichtung der engliſchen Herrſchaft in Frankreich ſchließenden Kämpfe, in deren Brennpunkt Shakeſpeare mit berechtigter Rückſicht auf die Intereſſen des Dramas Talbot und die Pucelle geſtellt und die er aus demſelben Grunde, ohne Rückſicht auf die Chronologie, nahe zuſammengerückt hat. Es iſt, als hätte den Dichter mit dem unerfreulichen Geſchäft, die engliſchen Niederlagen zu maskiren und die Siege der Franzoſen auf Zufälle oder den Beiſtand der Hölle zurückzuführen, auch die Freiheit und Leichtigkeit des poetiſchen Schaffens verlaſſen. Mag

auch lediglich zu weit gehender Patriotismus die Quelle dieser Geschichtsfälschungen gewesen sein — einerlei, sobald der Dichter sein sonst so helles Auge der Wahrheit verschlossen, verliert er die Sicherheit, und nur mühsam und ungeschickt tastet er sich in dem von ihm selbst verwirrten Gewebe zurecht. Die Charakteristik der Franzosen ist mehr als salopp. Die völlig zwecklose Episode der Gräfin von Auvergne, die als furiarum maxima beginnt, aber mit lustspielartiger Schnelligkeit umschlägt und es sich zur Ehre anrechnet, den großen Talbot, den sie in Ketten legen will, zu „bewirthen", zeigt das Können des Dichters von der schwächsten Seite. Eine durch und durch widerspruchsvolle und häßliche Gestalt ist vollends unter Shakespeares Händen aus der Jungfrau geworden. Sei es immerhin richtig, daß die große Masse der Engländer noch zur Zeit der Elisabeth die seltene Erscheinung für eine Hexe hielt — es fragt sich doch noch, ob man einen großen Geist wie den Shakespeares gleichfalls für in diesem kläglichen Irrwahn verstrickt halten darf. War er es, nun, so hätte ihm, sollte man denken, auch der erstaunliche psychologische Scharfblick und jene Wahrheit in der Menschendarstellung fehlen müssen, die jede Willensäußerung auf ihre natürlichsten Motive zurückzuführen versteht. War er es aber nicht (und ich glaube es durchaus nicht), was konnte ihn zu der widerwärtigen Verzerrung bewegen? Künstlerische Gründe gewiß nicht. Hier gab es keinen Macbethstoff, hier hatte die Phantasie kein freies Feld. Es galt die Darstellung geschichtlicher Thatsachen und die Auffindung der wahren menschlichen Motive der Handelnden. Mochte der Pöbel an Hexen glauben, mochte der alberne gelehrte König Jacob einige Zeit nach der Entstehung „Heinrichs des Sechsten" seine „Dämonologie" schreiben — in dem hellen Geiste eines Shakespeare hätte dieser Wust keinen Platz finden dürfen. Und wären die der Jungfrau auf dem Felde vor Angers erscheinenden Geister auch nur eine Nachgiebigkeit an den Volksglauben gewesen, der Dichter wäre dadurch vor sich doch nicht entschuldigt. Nicht einmal die Berufung auf seine Chronisten hat er für sich. Holinshed spricht es keineswegs so schlechthin aus, er halte die Pucelle für eine Hexe; er bewahrt vielmehr augenscheinlich eine

wohlbemessene Zurückhaltung, die viel eher darauf schließen läßt, er mißbillige den allgemeinen Glauben anstatt ihn zu theilen. Die einzige üble Rechtfertigung für den Dichter bleibt also nur die Enge des Nationalgefühls, das selbst einen so erleuchteten Geist leidenschaftlich zu verdunkeln vermag. Aber diese Rücksicht hat sich bitter gerächt. Man braucht nicht einmal an die strahlende Schöpfung Schillers zu denken, um bei der Betrachtung der Shakespeareschen Pucelle das größte Mißbehagen zu empfinden. Man spricht es zwar leicht aus, „Satan verwandle sich in einen Engel des Lichts"; aber diese Unterstellung macht aus den Ungereimtheiten in dem Bilde der Pucelle kein mögliches und harmonisches Ganze. Was wir sehen, ist ein chaotisches Gemisch von Kindesunschuld, Frömmigkeit, patriotischer Begeisterung, Verlogenheit, Frechheit, den Künsten und Gemeinheiten einer lüderlichen Dirne und den albernen Praktiken der Teufelsbannerin. Und wie ist es möglich, daß der Dichter die letzte Scene vor der Hinrichtung der Jungfrau hat schreiben können! Er konnte ja York und Warwick nicht schlimmer brandmarken als durch die Züge grausamen und cynischen Spottes, den die edlen Lords mit dem dem Tode nahen geängstigten Weibe treiben. Hier ist etwas Ungelöstes. Man sollte denken, der Dichter, der von der hohen Bedeutung der geschichtlichen Jeanne Darc zwar keine Ahnung haben und eine Schillersche „Jungfrau" aus ihr nicht schaffen konnte, hätte doch wenigstens stutzen und sich lieber von der ganzen räthselhaften Erscheinung möglichst kurz wegwenden müssen, anstatt sich auf die Seite ihrer ungerechten Richter und einer fanatischen Masse zu schlagen.

Aber nicht nur mit den Franzosen hat der Dichter Unglück, auch seine Engländer werden undramatisch und unbeholfen, sobald sie französischen Boden unter den Füßen fühlen. Talbot und sein Sohn nehmen im Stil des Seneca Abschied von einander, und sogar das erste Zusammentreffen zweier von Shakespeares bedeutendsten Charakteren, der Margarethe und Suffolks, ist trotz einiger stärkerer dramatischer Pulsschläge stilistisch wie ein Duett einer französischen Buffooper behandelt. Den à parts der beiden Liebenden geht auch der letzte Schein von Wirklichkeit

ab. Dergleichen wäre bei einem leichten, spielend zu behandelnden Suject gewiß nicht zu verwerfen, wie es denn Beispiele bei den Spaniern und Italienern, bei Calderon, Gozzi u. A. giebt, in denen die Redenden sich wie Sänger in derselben Satzphrase unterbrechen und ablösen — eine Manier, die Wilhelm Jordan in seinen romanisch empfundenen und gestalteten Lustspielen, z. B. in „Tausch enttäuscht" nachgeahmt hat; vielleicht ertrüge man es bei maßvoller Verwendung sogar in einer romanischen Tragödie, deren mehr rhetorische und die Wirklichkeit symbolisirende, als dramatische, individualisirende und realistische Art an und für sich ihre eigenartige Berechtigung hat; aber inmitten so vieler großartiger, der Wirklichkeit scharf nachgezeichneter Scenen nimmt sich die Begegnung Margarethens mit Suffolk, wie Shakespeare sie behandelt hat, trotz aller schönen Einzelheiten wie ein Marionettenspiel aus. Nichts ist der Illusion eines Kunstwerks verderblicher als die Ungleichheit im Stil. Man stelle eine Rubenssche Frauengestalt neben eine Rafaelsche Madonna, und man wird keiner froh werden!

Noch im dritten Theil steht über dem französischen Boden der alte Unstern: kaum kehrt die Handlung aus England eine Weile dahin zurück, so giebt uns der Dichter auch eine der schwächsten Scenen des Ganzen und eine neue Probe der ungeschickten Behandlung einer Willenswendung im Warwick, der, ohne daß man einen Uebergang und den Kampf widerstreitender Gefühle spürte, Knall und Fall aus Heinrichs schlimmstem Gegner zu seinem Freunde, „ja, seinem wahrhaften Freunde" wird, eine jähe Umkehr, an der seine Schlußworte in derselben Scene (III, 3) Nichts bessern.

Um so bedeutender zeigt sich Shakespeare in der Schilderung der Wirren, die nach Heinrichs des Fünften Tode über England hereinbrechen, des unseligen dreißigjährigen Krieges der weißen und rothen Rose. Hier ist Alles wilde leidenschaftliche Bewegung. In heftigen Stößen platzt eine ganze Reihe ausgesprochen dramatischer Charaktere auf einander: Gloster, Winchester, York und seine Söhne, Somerset, Suffolk, Clifford, Warwick, Salisbury und last not least „die Ate dieses ew'gen Kriegs", Mar-

garetha von Anjou, der, um den Kampf auch auf das Gebiet der weiblichen Eitelkeit zu übertragen, in der stolzen Herzogin von Gloster eine gleichgesinnte Gegnerin gegenübersteht. Noch ist Heinrich der Fünfte nicht begraben, und schon erwacht auch, neben seiner Leiche, der Hader der Großen, um während der ganzen Tragödie nicht wieder einzuschlafen. Parlamentarische Sitte, Achtung vor der Person des Königs, Anstands- und Schamgefühl ist aus dem Kreise der Gewaltigen des Landes verbannt. Jeder ist Feind des Andern, es wird kein Bündniß für die Ewigkeit geschlossen, das nicht schon der nächste Tag wieder zerreißen könnte. Mißtrauen und Groll überall. Kaum sind drei oder vier beisammen, so regnet es auch eine Fluth von Verwünschungen herüber und hinüber, wenn nicht die Brutalität des Faustrechts den Zwist entscheidet. Kaum hat der Lord Mayor Gloster und Wincheſter mit ihren Blau- und Braunröcken, die in einer prächtigen Scene an einander gerathen (I. Theil, I, 3), aus einander getrieben, da wiederholt sich auch schon bei dem ersten Wiederauftreten der beiden Parteien das gräuliche Scharmützel; nicht genug, daß York und Somerset mit ihren Anhängern im Tempelgarten sich in wilden Schmähungen gegen einander ergehen — die erste Scene des vierten Actes bringt uns, diesmal in Gegenwart des Königs, bereits eine Wiederholung des häßlichen Auftritts. Kaum ist Margaretha in England gelandet, da beginnt auch schon, zunächst um sie und ihre mitgiftlose Vermählung, ein neuer Groll zu keimen, bis sie im Verlauf der Handlung selbst an dem Wort- und Waffengefecht wacker Antheil nimmt und sich keck und herausfordernd in den Mittelpunkt stellt. Das Schimpfen (ich finde keinen bezeichnenderen Ausdruck) wird zur „schönen freundlichen Gewohnheit des Daseins". Man lese die dritte Scene des ersten und die erste des dritten Actes im zweiten Theil! Nicht einmal eine Reiherjagd kann der gute König mehr unternehmen, ohne daß die Mächtigen sich zanken: der hohe Flug von Glosters Falken genügt der frechen Laune Suffolks und des Cardinals um einen neuen Streit vom Zaune zu brechen. Man empfindet es fast wie eine Erlösung, wenn an Stelle des wüsten Haders endlich das Blutvergießen tritt, das Yorks immer wacher

Ehrgeiz geschickt in Scene setzt und das von der zweiten Hälfte des vierten Actes (II. Theil) an, das ganze Stück durchtränkt, um sich erst unter „Richard dem Dritten" in vollen Güssen zu erschöpfen. Es ist ganz unfraglich, daß vom rein dramatischen und vollends vom theatralischen Standpunkt aus das unabläſſige Wiederholen desselben Motivs sich wie eine Schwäche des Stücks ausnimmt. Das, was wir Oekonomie nennen, fehlt gänzlich. Aber ich glaube auch, daß kein anderer Dichter als Shakespeare dergleichen wagen konnte, ohne zu ermüden und zu langweilen. In den fanatischen Ausbrüchen des Hasses und der Mordlust ist er unerschöpflich und immer neu. Es ist dies sogar eine Eigenart seines Genins, dem für die Schilderung der Nachtseiten der menschlichen Natur eine verschwenderische Fülle von Nüancen zu Gebote steht, die, so widerwärtig das Dargestellte auch oft ist, doch immer mit der Kraft einer schrecklichen Wahrheit wirken und die Seele gefangen nehmen. Es könnte häßlich klingen, wenn man den großen Dichter einen Virtuosen im Schimpfen und Fluchen nennen wollte, und man brauchte nur ein solches Wort aus dem Zusammenhang zu reißen und aufzubauschen, um auf den armen Kritiker alle Pfeile des Unwillens zu lenken. Aber es ist darum nicht minder wahr, und es sind nicht die Königsdramen allein, die davon überzeugende, bewundernswürdige Proben geben.

Die unschuldige Ursache des großen Landesunglücks, der königliche Knabe, der gewissermaßen unter unsern Augen zum unköniglichen Manne heranwächst, der bedauernswerthe Spielball der Parteileidenschaften, Heinrich der Sechste, ist eine der gewagtesten und gelungensten Schöpfungen der gesammten dramatischen Poesie. Das gerade Gegentheil eines dramatischen Helden, nie activ, immer passiv, steht er hart an der Grenze einer unaesthetischen Würdelosigkeit und Schwäche, die unsere Sympathien herauszufordern kein Recht hätte, und doch verliert er sie keinen Augenblick. Was ihm Stärke und Schwung verleiht, das ist die kindliche Reinheit und Frömmigkeit seines Gemüths, die ihm selbst in der ärgsten Verstrickung noch eine Gelassenheit bewahrt, die wie Festigkeit aussieht. Eine Natur, die für die große

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Welt nicht taugt, ohne Verständniß für den stachelnden Ehrgeiz seiner Umgebung, ohne Lust und Fähigkeit, einem Sturm, dem er nicht gewachsen ist, die Brust zu bieten. Selbst weniger unruhvolle Zeiten würden ihn zu keinem guten Herrscher gemacht haben. Es fehlt ihm nicht an Klugheit und Beredsamkeit, seine feine Ansprache an die Streitenden Vernon und Basset, an Somerset und York und ihre Anhänger enthüllt sogar einen Zug von Diplomatie, aber er wird lediglich von moralischen Rücksichten gelenkt und verliert alle Sicherheit, sobald er keinen rechtlichen Grund unter seinen Füßen fühlt. Eindringlich ermahnt er als Knabe Gloster und Wincheſter zur Verträglichkeit. Auch als York ihm im Parlamentshaus mit bewaffneter Hand den Frieden dictiren will (III. Theil, I, 1), zeigt er so lange Entrüstung und einen fast königlichen Stolz, als er in diesem nur den frechen Rebellen erblickt:

„Aufrührerischer York! verlaß den Thron
Und knie um Gnad' und Huld zu meinen Füßen:
Ich bin dein Fürst und Herr!"

Sobald aber York und seine Anhänger ihre Empörung mit Gründen unterstützen und ihm der Gedanke kommt, „sein Recht sei schwach," geräth er auch ins Schwanken, und so, von seiner moralischen Sicherheit verlassen, schließt er mit dem kecken Eindringling einen schimpflichen Vertrag und raubt seinem männlich gesinnten jungen Sohne das Erbrecht. Dies ist die Stelle, in der er am Tiefsten sinkt, doppelt gefährlich, weil sie dem unglücklichen Manne, als er den Sturm seiner Frau herannahen sieht, den vernichtenden Anhauch des Komischen verleiht. „Da kommt die Königin," sagt Exeter, „ihr Blick droht Zorn. Ich schleich' mich fort." Und Heinrich: „Exeter, ich geh' mit."

Den berechtigten Klagen der empörten Königin, dem Trotzwort seines Kindes weiß er Nichts gegenüberzustellen als die traurige Berufung auf einen „Zwang", der für eine starke Natur selbstredend nicht vorhanden gewesen wäre.

„Verzeih' mir, Margaretha, lieber Sohn,
Mich zwang der Graf von Warwick, zwang der Herzog."

Vor ſolchem Zwange bewahrt den zu jedem thatkräftigen Widerſtand unfähigen Mann auch ſeine ſittliche Reinheit nicht. Nicht nur, wenn er über Recht und Unrecht im Unklaren iſt, ſtreckt er die Waffen, er bringt es auch dann zu keiner That, wenn das Recht ihn gebieteriſch zum Schirmer der Unterdrückten herausfordert. Er vermag wohl ſich des „tugendhaften Herzog Humphrey" mit ſanften und freundlichen Worten in der Parlamentsſitzung zu Bury anzunehmen (III. Theil, III, 1), aber als Wincheſter und Suffolk auf den redlichen Alten eindringen und ihn verhaften, da fehlt dem Könige wieder die Kraft der Entſchließung. Es könnte ja doch ſein! Die Ankläger könnten ja doch Recht haben! Die Gerechtigkeit verlangt, daß Beide Theile gehört werden! Aus dieſen peinlichen Erwägungen entſpringen dann die matten Worte:

„Ich hoffe zuverſichtlich, Mylord Gloſter,
Daß Ihr euch reiniget von allem Argwohn,
Mir ſagt mein Herz, daß Ihr unſchuldig ſeid."

Damit iſt denn freilich der Herzog dem Verderben geweiht. Die ſchönen Klageworte: „Ach, Margaretha, Gram ertränkt mein Herz" kommen zu ſpät. Heinrichs leidenſchaftlicher Ausbruch gegen Suffolk in der zweiten Scene des dritten Actes (II. Theil) vermag den redlichen alten Freund nicht wieder zu erwecken. Und ſelbſt jetzt folgt er ſeinem erſten Gefühl, das in Suffolk den Mörder wittert, noch nicht unbedingt. Der Verdacht könnte ja doch falſch ſein!

„Du Richter Aller, nimm mir die Gedanken,
Gedanken, die ſich mühn mir einzureden,
Daß blutige Hand an Humphrey ward gelegt."

Alſo die Gedanken müſſen „ſich müh'n" ihm einzureden, was ſo greifbar vor Aller Augen liegt! Und wäre nicht Warwick gegen Suffolk aufgetreten, hätte das Volk nicht Suffolks Tod oder ſeine Verbannung drohend verlangt, Heinrich hätte ſich doch noch bedacht, den „holden" William de la Poole außer Landes zu ſchicken. Nur auf ſolche Macht gelehnt, von dem allgemeinen Willen gedrängt, konnte er den allmächtigen Marquis ſtürzen und ſich und England von einem frechen und geſchäftigen Feind be-

freien. Dies bleibt aber auch seine einzige „That". Je mehr seine Sterne sich verdunkeln, desto gläubiger und hoffnungsvoller blickt er gen Himmel. „Wie Gott will!" kann er sagen, als Somerset ihm die Kunde bringt, daß Frankreich ganz für ihn verloren sei. Mit keiner Fiber hängt er am irdischen Besitz, alle seine Gedanken suchen den Himmel, das Vergängliche ist ihm nur ein Gleichniß für das Ewige. Alles, was er sieht und hört, deutet er in Bezug auf seine fromme innere Welt: den Flug von Glosters Falken, den Zweikampf Horners und seines Lehrjungen, Cades Aufstand, Beauforts Tod. Er kann mitten im Schlachtgetümmel Gedanken stiller Sehnsucht nachhängen. Wozu soll er sich um den Ausgang sorgen? „Wem Gott ihn geben will," sagt er, „deß sei der Sieg!" Es entbehrt zwar aller Realität, wenn Shakespeare ihn im dritten Act (III. Theil) in der Försterscene mit einem Gebetbuch auftreten läßt — aber sein Erscheinen mit diesem Attribut ist symbolisch bezeichnend. Er lebte im Gebet, wie er im Gebet stirbt. Es ist gewiß: für eine Gestalt wie diese Interesse zu erwecken und dies durch fünfzehn Acte rege zu halten, konnte nur einem großen Dichter gelingen. Die Gefahr der Caricatur lag so nahe; aber Shakespeare hat sie glänzend überwunden. Heinrich der Sechste gehört sogar zu den am feinsten individualisirten Charakteren des Dichters. Seine Frömmigkeit wird nicht Frömmelei, seine Schwäche nicht Feigheit, sein feines blasses Antlitz mit den hülflos dreinblickenden Kinderaugen trägt einen Schimmer von Verklärung, seine Unthätigkeit den Reiz der Anmuth einer Natur, die durch Nichts wirken kann, was sie thut, sondern nur durch das, was sie ist. Freundlich hat der Dichter seine Schwächen und sein Unglück verhüllt oder verschönt und in der Ueberwindung der Schwierigkeiten, die die Stellung einer so undramatischen Figur im Gefüge des Dramas mit sich brachte, einen großen Triumph gefeiert.

Je thatenloser Heinrich ist, um so thatenlustiger ist seine Umgebung. Recht mit Absicht wird er mit jedem der Großen in einer bedeutenden Scene contrastirt. Jeder wendet sich an ihn, Jeder will Recht von ihm. König, thu' dies, König, thu' das! Der König ist das dritte Wort. Glosters und Winchesters, Ver-

nons und Bassets Streit hat er zu schlichten; York, Somerset, Warwick — es ist Keiner, der nicht ein Anliegen an ihn hätte. Als könnte er helfen, ruft ihm sogar Suffolk im Burypalast wie der Schulknabe dem Lehrer zu:

„Der falsche Warwick und das Volk von Bury
Stürmt alles auf mich ein, erhabner Fürst."

Sie werden im zweiten Theil (III, 1) von Gloster vortrefflich charakterisirt, die würdigen Pairs:

„Beauforts rothfunkelnd Aug' schwatzt seinen Grimm aus,
Und Suffolks düstre Stirne stürmischen Haß,
Der scharfe Buckingham macht mit der Zunge
Der häm'schen Last auf seinem Herzen Luft;
Und der verbissne York, der nach dem Mond langt,
Und dessen frechen Arm ich rückwärts riß,
Zielt mir mit falscher Klage nach dem Leben."

Zur Ergänzung für Suffolk dient sein eignes Wort (IV, 1):

„Des Suffolk Herrscherzung' ist streng und rauh,
Gewohnt zu fordern, ungeübt im Flehn."

Auch Warwick findet in Suffolks Munde seine, nur durch den Haß etwas gallig gefärbte Charakteristik:

„Du Lord mit stumpfen Witz und grober Sitte!
Wenn eine Edelfrau je so gefehlt,
Nahm deine Mutter in ihr sündlich Bett
'nen Bauerntölpel, und auf edlen Stamm
Ward wildes Holz gepfropft, deß Frucht du bist
Und nimmer von der Nevils edlem Blut."

Es liegen in diesen kurzen Bezeichnungen lichtvolle Winke für die Schauspieler, die für die Ausarbeitung des äußeren Bühnenbildes der Charaktere unschätzbar sind. Beauforts rothfunkelnd Aug'! Wie kennzeichnet es die wilde Gier, die Gemeinheit seiner Natur! Er ist der häßlichste Charakter von allen, „frecher als der Teufel", wie der Lord Mayor sagt. Die Geschichte kennt ihn von etwas besserer Seite, Shakespeare aber häufte mit Freuden gerade auf den Pfaffen alle Qualitäten der Schande. Geiz und Wollust reichen sich in ihm die Hand. Er scheut sich trotz seines Priesterrocks ebenso wenig vor einer Schlägerei auf offener Straße wie vor dem heimlichen Mord im

Dunkel der Nacht zwischen vier Wänden; und als wäre es an den Thaten des Lebenden nicht genug, zeigt Shakespeare uns in einer dramatisch zwar überflüssigen, furchtbar realistischen Scene auch noch den Sterbenden, der unter schrecklichen Qualen vom Leben scheidet: eine, wie sich herausgestellt hat, für den Darsteller unverhältnißmäßig lohnende, höchst effectvolle Aufgabe.

Der „holde" Suffolk ist kein Lanzelot vom See, er hat nicht die Honigzunge des jugendlichen Liebhabers, der auf denjenigen Theatern, die in der Aufführung der Königsdramen die nothgedrungene Erfüllung einer Pflicht gegen den Dichter zu erblicken glauben, die Rolle zu vertreten pflegt. Er ist eine stürmische Natur, durch feurige, rücksichtslose Männlichkeit, nicht durch süßliche Galanterie der französischen Prinzessin imponirend. Margaretha, die in Heinrich den Schwächling verachtet, erkennt in Suffolk ihren Gebieter, den Mann, den Herrn, sie setzt um seinetwillen jede Klugheit hintan und bewahrt ihm ihre Liebe bis zum Tode. Der kluge Buckingham, der ehrgeizige, aber unbedeutende Somerset der Vater gesellen sich zu der mit wahrhaftem Cynismus vorgehenden Verbrüderung gegen den „guten" Herzog von Gloster, dessen zwar brauseköpfiges, aber allen sittlichen Gründen zugängiges, biederes, mehr vertrauensseliges als vorsichtiges Naturell den Coterien des Hofes ein unverstandenes Aergerniß ist. Er trägt seine Ehrlichkeit auf seinem Antlitz, Nichts ist an ihm, was mißdeutet werden könnte. Der König kennt ihn als mild und tugendhaft. Seine edlen Eigenschaften erscheinen nur werthvoller, je mehr auch er sich als von Natur jähzornig und leidenschaftlich zeigt. Er hat gelernt, sich zu erziehen: der „Gang um das Viereck" in der dritten Scene des ersten Actes (II. Theil) ist ein wunderschöner, symbolischer Beweis dafür. Und gegen diesen edlen und gerechten Mann verschwört sich selbst das „Bärenpaar" der Nevils, Salisbury und Warwick! Zwar nicht direct. Aber sie lassen es doch geschehen, daß die Meute ihn stellt und zu Falle bringt. Sie rechnen auf seinen Untergang, damit ihr Schützling York steigen kann. Darum ist aber auch bei der Natur der Nevils und besonders Warwicks, des breitschultrigen, steinreichen und mächtigen, mehr treuherzigen

als intelligenten Bauernedelmanns, ihr Verhalten in der großen Scene nach Glosters Ermordung eine Unmöglichkeit. Einer solchen Verstellung ist diese plumpe Ehrlichkeit nicht fähig. Sie hätten verstummen und zuwarten, vielleicht auch auf Suffolks Bestrafung dringen und dieselbe jubelnd aufnehmen können. Aber in der Komödie des Schmerzes und der Entrüstung über den Mord die Hauptrolle zu spielen, das hätte gewiß Keiner von Warwick verlangt und erwartet. In diesem Dilemma giebt es nur eine für Shakespeare halbwegs günstige Erklärung: die, daß er sich der Worte, die York in der zweiten Scene des zweiten Actes (II. Theil) an die Nevils richtet, nicht mehr erinnert hat, der Worte:

„Thut ihr wie ich in diesen schlimmen Tagen
Und drückt die Augen zu bei Suffolks Frechheit,
Bei Beauforts Stolz, beim Ehrgeiz Somersets,
Beim Treiben Buckinghams, der ganzen Rotte,
Bis sie den Hirten bei der Heerd' umgarnt,
Den tugendhaften guten Herzog Gloster:
Das suchen sie und finden bei dem Suchen
Den eigenen Tod, wenn York weissagen kann."

Die andere Deutung, der Dichter habe dem Warwick wirklich die große Kunst der Verstellung zugetraut, die er andernfalls im dritten Act des zweiten Theils (2. Scene) bewährte, belastet ihn zu stark.

Die schlimmsten Feinde des Landes und des Königs, die Seelen der Rosenparteien, verlangten naturgemäß die sorgfältigste und breiteste Behandlung im Stück. Sie wird ihnen je nach ihrer Persönlichkeit. Margaretha schillert in den gleißendsten Farben des weiblichen Daemons, in heißen, vollen Zügen athmet sie ihre leidenschaftliche Seele aus — York sucht die Einsamkeit der Monologe, springt ruckweise, mit Pausen, von Staffel zu Staffel, bis die Zeit des öffentlichen Auftretens für ihn gekommen ist. Jene hat die Zunge, um ihre Gefühle rücksichtslos zu äußern, dieser, um seine Gedanken zu verbergen. Als die beiden tödtlichen Gegner in der Ebene bei Schloß Sandal zusammentreffen, wird Margaretha in jeder Beziehung zur Siegerin: York hat nur hülflose Klagen, sie hat die glühende Beredsamkeit der Rache. Wie Shakespeare durchschnittlich der große geniale Wurf einer auf

einem Grundton verharrenden Natur beſſer gelingt als die langſame Entwicklung eines durch alle Tonarten modulirenden Charakters (ſeine Einfälle ſind größer als ihre thematiſche Verarbeitung), ſo hat auch Margaretha vor York den Vorzug. Sie gehört überhaupt zu Shakeſpeares vollendetſten Schöpfungen. Daß der jugendliche Ueberſchwang das Maß oft überſchreitet, iſt bei dieſer maßloſen Natur, an deren Echtheit man nie verſucht wird zu zweifeln, kaum ein Fehler. Sie ſchauſpielert die züchtige Jungfrau ſehr ſchön, ſo lange ſie nur noch Reigniers Tochter iſt, ſobald ſie aber die Krone trägt und ihr Ehrgeiz keine Rückſichten mehr zu nehmen braucht, wird ſie der vollkommenſte Mann am Hofe. So lange es ſich noch lohnt den Schein zu wahren, iſt ſie eine vortreffliche Komödiantin, (man höre ihre wirkungsvollen Klagen um Gloſters Tod, um Heinrichs erkaltete Liebe, ihre feine halb ſarkaſtiſche Antwort in der vierten Scene des vierten Actes [II. Theil]: „Ich würd' um dich nicht trauern, ſondern ſterben"), wenn aber Nichts mehr auf dem Spiele ſteht, zeigt ſie ſchreckenlos ihr wildes Furienantlitz. Es iſt ein glücklicher Zug Shakeſpeares, daß er uns über den verwundbaren Fleck dieſes ſtreitbaren und kriegeriſchen Weibes auch nicht im Unklaren läßt. Die Eitelkeit iſt es.

„Mich ärgern dieſe Lords nicht halb ſo ſehr,
Als des Protectors Weib, die ſtolze Dame,
Sie fegt am Hof herum mit Fraungefolge,
Als wär ſie Kaiſerin ſtatt Humphreys Weib.
Die Fremden glauben, ſie ſei Königin!
. . . . . .
Sie prahlte jüngſt im Kreiſe ihrer Schranzen,
Die Schlepp' an ihrem ſchlechtſten Rocke ſei
Mehr werth als meines Vaters Land, eh' Suffolk
Zwei Herzogthümer gab für ſeine Tochter."

Frau Eleonore, Gloſters „Herzenslene" macht ihr allerdings den Frauenſieg ebenſo wenig leicht wie den der Herrſchaft im Lande, und daß ſie vor keinem Mittel zurückſcheuen würde, um zum Ziele zu gelangen, beweiſen ihre eigenen Worte deutlich genug:

„Wär' ich ein Mann, ein Prinz und nächster Erbe,
Fortstieß' ich dieſe läſt'gen Stehimwege
Und bahnt' auf ihren Rumpfen mir den Weg.
Und auch als Weib, ich werde meine Rolle
Im Schaugepräng Fortunens rüſtig ſpielen."

Leider wird ihr der Weg bald verſperrt. Ihr erſter Schritt, die Geiſterbeſchwörung, ſtürzt ſie ſchon aus all' ihren Himmeln und verſchafft ihr einen unfreiwilligen Aufenthalt auf der Inſel Man. Es wäre über dieſe Scene an ſich kein Wort weiter zu verlieren, wenn nicht der hie und da auftauchenden Anſicht entgegenzutreten wäre, es handle ſich dabei nur um einen Schwindel, „Krimskrams" und „Plunder", wie York den Apparat wenig reſpectvoll und gläubig nennt. Wie ſkeptiſch ſich aber auch York gegen die Geiſterbeſchwörung verhalten mag, ſo ſpricht doch Nichts dafür, daß Shakeſpeare gleichfalls in ihr nur eine Myſtification ſehen wollte. Wäre dies ſeine Auffaſſung geweſen, ſo hätte er ihr mit einem einzigen Wort (etwa in dem Monolog des Hume nach ſeiner Unterredung mit der Herzogin) Ausdruck verleihen können. Dieſe Aufklärung unterbleibt aber nicht nur, ſondern andre gewichtige Momente ſprechen zweifellos für die Echtheit der Erſcheinungen. Es „donnert und blitzt" bei dem Werk, ſogar „entſetzlich" (terribly). Dies ſoll doch nicht mit Blech und Kolophonium bewerkſtelligt ſein? Die Orakel treffen ein! Beſonders das auffallende auf Suffolk bezügliche! Einen beſſeren Beweis für die Lauterkeit des beſchworenen Geiſtes „Asmath" kann man doch nicht fordern! Wenn Suffolk auch in der Mordſcene eines „weiſen Mannes" gedenkt, der ihm jenen zweideutigen Spruch, nachdem er ihm das Horoſkop geſtellt, gegeben, wenn er ſelbſt alſo das Orakel auf eine andre Quelle als die der Beſchwörung in Gloſters Garten zurückzuführen ſcheint, ſo beweiſt dieſe Abweichung oder, wenn man will, Ungenauigkeit, bei Shakeſpeare, nach allem früher Geſagten, Nichts. Und konnte Suffolk auf andrem Wege durch Zuhülfenahme außerirdiſcher Kräfte Prophezeihungen über ſein Ende erlangen, ſo konnte er es auch durch die Künſte der Grete Jordan, des Southwell und Bolingbroke. Um ſo weniger Grund zum Zweifel liegt vor, als Shakeſpeare

auch die Geister der Pucelle ernsthaft genommen hat, als es in diesem Falle auch König Heinrich und sein Hof thun. Die Hexe wird verbrannt, die Helfershelfer erdrosselt, die Herzogin in's Exil geschickt. Damit hat denn Margaretha mehr, als sie hoffen durfte. Ohne den nagenden Wurm der verletzten Eitelkeit im Herzen kann sie ihren wilden Lauf fortsetzen, bis die Ereignisse über sie selbst zusammenstürzen und sie aus dem Ruin ihres Königthums nur eins in ihre elende Wittwenschaft hinüberrettet: die Energie des Hasses und der Flüche.

Margarethas und des Hauses Lancaster ehrgeiziger Widersacher, York, ist für die erstaunliche Reife, die auch schon durch Shakespeares jugendlichstes Schaffen bricht, ein beredt sprechender Beweis. Hier galt es ernste Arbeit. Ein kluger, verschlossener Mann hatte sich vom einfachen Richard Plantagenet, dem nach der Hinrichtung seines Vaters, des Grafen von Cambridge, die Rechte seines adligen Bluts aberkannt sind, durch langsames Vorrücken zum König von England zu entwickeln. In die versteckteften Winkel und Gänge der politischen Intrigue hatte der Dichter Einblick zu erlangen. Phantasie und geniales Hellsehen reichten zur Lösung der schwierigen Aufgabe nicht aus. Scharfe Beobachtung, diplomatischer und politischer Sinn mußten ergänzend hinzutreten. Und diese Gaben weist Shakespeare, wenn auch noch in unzulänglicher Entwicklung, in dieser interessanten Schöpfung schon unfraglich auf. Schon um ihretwillen verdiente „Heinrich der Sechste" speciell als politisches und historisches Drama einen hervorragenden Platz unter den „Histories", wenn nicht die überzeugende und hinreißende Schilderung der Parteiwirren ihn dem Stücke allein sicherte. Hier ist wirklich einmal, trotz unzähliger Abweichungen von der geschichtlichen Wirklichkeit, die dem Dichter unbedenklich verstattet waren, der Geist der Zeit vortrefflich erfaßt und anschaulich in die Erscheinung versetzt.

Anfangs liegt York-Plantagenet nur wegen irgend eines Privatanspruchs, über den wir nicht einmal aufgeklärt werden, mit dem Herzog von Somerset im Streit. Er sucht Händel, er muß zu schaffen haben. Mit größerer Kühnheit, als dem Sohn eines entehrten Vaters geziemen dürfte, tritt er den Feinden

Somerset und Suffolk gegenüber. Er weiß, daß er es wagen darf. Hat er doch den mächtigen Warwick, an dessen Gunst ihm Alles gelegen ist, auf seiner Seite (II., 4, I. Theil). Er verweist schon auf die Zeit, „die seinem Wunsch heranreift," und thut alsbald die ersten Schritte, um seinem Hader eine bestimmtere Richtung zu geben. Er sucht um Einsetzung in seine Rechte nach und findet Gewährung seines Gesuchs. Gewiß wäre ihm die Verweigerung erwünschter gewesen. Er wird zum Herzog von York ernannt. Die neu erworbene Ehre entlockt ihm die Worte an den König:

„Dein unterthän'ger Knecht gelobt Gehorsam
Und unterthän'gen Dienst bis in den Tod."

Er geht sogar so weit, Jedem den Tod zu drohen,

„der nur abgünstig denkt von Eurer Hoheit."

Als aber Heinrich sich, zur Entscheidung des Streits zwischen Vernon und Basset aufgerufen, mit einer graziösen Wendung die rothe Lancasterrose ansteckt, macht er aus seinem Unwillen darüber kein Hehl. Als Warwick ihn, voll freudiger Bewunderung über die rednerische Leistung des Königs, versichert, dieser denke gewiß nichts Arges, erwidert er: „Und wüßt' ich, daß er's thäte . . ." — das Uebrige unterdrückt er. Man sieht, er hat im Stillen einen Schritt weiter gethan.

In dem bedeutsamen Monolog am Schluß der ersten Scene des zweiten Theils nennt er sich schon den „Eigenthümer" der Güter, die der König verschenkt, der Herzogthümer Anjou und Maine.

„Einst kommt ein Tag, wo York das Seine heischt,
Und darum nehm' ich die Partei der Nevils
Und thue freundlich mit dem stolzen Gloster,
Und wenn die Zeit kommt, forder' ich die Krone:
Sie ist das güldne Ziel, darauf ich halte."

Dies deutliche Aussprechen seiner Entschlüsse und dessen, was nun kommen soll, ist dramatisch zwar nicht sonderlich geschickt, aber es zeugt von der Sorgfalt, mit der der Dichter diesen Charakter überwacht, um von Zeit zu Zeit seine stillen Pfade grell zu beleuchten. Der Sturz von Glosters Gattin giebt ihm erwünschte

Gelegenheit. York läd't die Nevils zu Tisch. Ein prächtiges Zweckessen und eine gute Diplomatie, die beiden Biedermänner, nachdem sie durch das „schlichte Mahl" gemüthlich gestimmt sind, zu sich herüberzuziehen! Salisbury hört überhaupt nur mit halben Ohren zu. Warwick giebt sich redliche Mühe, den Stammbaum zu begreifen, recapitulirt kurz, achtet alle voraufgegangenen geschichtlichen Vorgänge gleich Null und folgt der Zahl und der Legitimitätsidee: Heinrich stammt vom vierten Sohn Eduards des Dritten, York vom dritten — das ist entscheidend! die ehrlichen Beiden (Salisbury, von seinem Sohne animirt) huldigen dem neuen „König Richard"!

Nichts kommt diesem jetzt gelegener als seine Sendung nach Irland. Schon hat er den Cade für sich gewonnen (wie er in einem technisch in einzelnen Partieen, in denen er weniger mit sich selbst spricht, als vielmehr dem Publikum Enthüllungen macht, ungeschickten Monolog sagt) um unter dem falschen Titel eines John Mortimer Aufruhr zu stiften.

„Wie Frühlingsschauer strömen die Gedanken,
Und kein Gedanke, der nicht Hoheit denkt."

In Monologen und à parts geht es nun ruckweise vorwärts.

„Von Irland her kommt York und heischt sein Recht
Und reißt von Heinrichs schwachem Haupt die Krone."
(V., 1, II. Theil.)

Noch muß er freundlich thun,

„bis Heinrich schwächer ist und stärker ich,"

er will nur „den stolzen Somerset vom Hof entfernen" und zeigt sich bereit, dem König sogar seine Söhne als Geiseln zu überantworten, als er hört, Somerset *sei* bereits gefangen. Als ihm aber dieser, von der Königin selbst geführt, frei vor die Augen tritt, da brechen die langgefesselten Gedanken endlich los.

„Argliſt'ger König, brichst du mir dein Wort,
Da du doch weißt, wie schwer ich Kränkung dulde?
König nannt ich dich? Nein, du bist nicht König.
. . . . . .
Dein Kopf da steht zu einer Krone schlecht.
. . . . . .
Mach' Platz! Bei Gott, du sollst nicht Herrscher sein
Des Manns, den Gott zu *deinem* Herrscher schuf."

Nun ist der Damm gebrochen, die Fluth bricht herein. Die jungen Yorks, die Cliffords treten in die Handlung. Ein wilder Kampf beginnt. Aber noch einmal giebt er sich zur Ruhe. Heinrich schließt mit dem Rebellen den entehrenden Vertrag.

„Hiermit vermach' ich
Den Thron auf immer dir und deinen Erben
Mit der Bedingung, daß du hier beschwörst
Den Bürgerkrieg zu endigen und mich,
Solang' ich leb', als Souverän zu ehren,
Und weder durch Verrath noch offne Feindschaft
Nach meinem Sturz zu trachten und dem Reich."

York leistet den Eid, um ihn in der nächsten Scene (I., 2, III. Theil) auch schon zu brechen. Die Motivirung erscheint hier schwach, die Ausführung ungeschickt. Wenn wir auch über Yorks Tichten und Trachten nicht im Unklaren sind und in sein Inneres sehen, auch wenn er schweigt, so handelt es sich doch hier um den letzten großen, durch feierlichen Vertrag und heilige Eide erschwerten Schritt. Da möchte man etwas von der Mischung widerstreitender Gefühle in seinem Herzen sehen, statt Zeuge zu werden, daß er, eben noch seiner Eide eingedenk und entschlossen sie zu halten, eine halbe Minute später durch eine flaue Dialektik seines Sohnes Richard zum entschlossenen meineidigen Rebellen wird. Will man etwa keine ungenügend motivirte Willenswendung hierin erblicken, so wird man sich doch sagen müssen, daß wenigstens die Darstellung dieser Wendung unvermittelt und dilettantisch erscheint.

Damit ist aber auch sein Stern auf der Höhe seiner Bahn. Ein jäher Niedergang folgt. Ein Maulwurfshügel wird sein Thron, eine papierne Krone sein Diadem — als Scheinkönig, von seinen Feinden verspottet, stirbt der Mann, dessen königliches Trachten mit der Neigung, möglichst lange den Schein zu wahren, Hand in Hand ging, dessen lauernde Politik sich dämpfend auf seine Impulse legte, ein Mann, der für einen Helden zu diplomatisch und für einen Diplomaten zu heldenhaft war, der ewig murrende, verbissene York: the dogged York.

Das junge Geschlecht, das den Kampf fortsetzend im dritten Theil der Tragödie in das Vordertreffen tritt, zeigt nicht minder

interessante und contrastirende Charakterköpfe als das alte: der „schreckliche" Lord Clifford der Sohn, die eingefleischte Rachsucht und Mordbegier, der leichtsinnige, üppige Eduard, der gemeine, ästhetisch widerwärtige Clarence, der scharfe, erbarmungslose Richard, der sich plötzlich als der künftige Richard der Dritte offenbart (seiner wird bei Besprechung der nach ihm benannten Tragödie gedacht werden), der entschlossene jugendliche Prinz von Wales, der zarte Knabe Rutland. Aber je tiefer der Dichter im Blut watet, desto sorgloser wird auch die Behandlung der Détails. Es ist, als schwemmte der große Strom künstlerische Ruhe, Maß und Besonnenheit fort; ganze Leichen oder abgeschlagene Köpfe fehlen fast in keiner Scene. Brutalität und Cynismus wuchern schreckenerregend empor. Man begreift es noch, daß ein Weib wie Margaretha dem alten York zum Abtrocknen seiner Thränen das Tuch reicht, das sie in seines Sohnes Blut getaucht — aber wenn Richard und Clarence im Bunde mit Warwick die Leiche des Clifford verhöhnen (ein Warwick sogar!), dann schreckt man doch, so furchtbar packend diese Scenen auch sind, wie vor etwas der Kunst nicht mehr Würdigem, unnütz Peinigendem zurück. Ganz undramatische, pedantisch parallelisirte Scenen (Vater und Sohn auf dem Schlachtfeld von Towton, die Werbung Eduards um Lady Grey) zeigen ein Nachlassen der dichterischen Kraft, die im zweiten Theil der Tragödie ihr ganzes jugendliches Können an die bedeutende Aufgabe setzte und ihr Bestes gab.

Zu diesem Besten gehört auch, wenn man nur im Lobe nicht das Kind mit dem Bade ausschütten will, der Aufstand des Cade. Wir lernen den Rebellen, schon ehe er auftritt, durch York als einen schlauen, tapferen, zu allem Aeußersten entschlossenen Menschen kennen (II. Theil, III., 1. Yorks Monolog).

„In Irland sah ich diesen störr'gen Cade
Standhalten einer ganzen Rotte Kerns.
Er focht, bis seine Schenkel mit den Pfeilen
Fast aussahn wie ein starrend Stachelschwein;
Und als er dann befreit war, sah ich ihn
Grad aufrecht springen wie ein Mohrentänzer
Die blut'gen Pfeile schüttelnd wie der die Glöckchen.
. . . . . .

Gesetzt man fing' ihn, quält' und foltert' ihn,
So weiß ich doch, kein Schmerz preßt es ihm ab,
Daß ich ihn angereizt zu diesem Kampf."

Er versteht es einen Pöbelhaufen zu fanatisiren und sich zugleich durch einen gewissen halbironischen Humor mit ihm anzubiedern. Einige Schlagwörter, für den gemeinen Verstand nicht allzu hoch, müssen dem Aufruhr einen Schimmer idealistischer Berechtigung verleihen — im Uebrigen ist der Appell an den niedrigsten Egoismus der beste Stachel. („Man soll in England sieben Sechserbrote für einen Groschen verkaufen, die dreireifige Kanne soll zehn Reifen haben, und ich will es für Hochverrath erklären, Dünnbier zu trinken.") Nur ist auch hier, wie immer bei Shakespeare, das „Volk" wieder von der lächerlichsten und häßlichsten Seite gezeigt, die ganze Behandlung der Rebellion dicht an die Parodie gerückt, die Wirkung darum auch mehr grotesk komisch als furchtbar. Einige für den deutschen Geschmack unsrer Tage sehr gesuchte Wortwitze leiten Cades ersten Auftritt ein. Alberne Seitenbemerkungen der Rebellen Märten und Smith machen aus seiner Ansprache an das Volk eine Posse. Daß die rohe Masse der Engländer jener Zeit einen französisch parlirenden Edelmann hassen mochte, weil er französisch sprach, wäre ganz begreiflich. Aber solche Antipathieen bleiben im Gefühl. Eine Deduction klar und bündig wie diese „Er kann französisch sprechen, folglich ist er ein Verräther" hätte auf alle 20,000 Mann, die der geschichtliche John Cade zu befehligen die Ehre hatte, gewiß nicht verfangen, eben so wenig wie die Begründung des Urtheils, das den armen Küster mit Tintenfaß und Feder um den Hals an den Galgen bringt, lediglich darum, weil der Aermste so gut erzogen ist, daß er seinen Namen schreiben kann. Sähe man von den gescheidteren und redlicheren Rebellen auch nur einen einzigen! Aber so rechnet die ganze Verschwörung immer nur mit der Dummheit und der Bestialität. Und damit auch der physische Ekel in uns geweckt werde und unsren Widerwillen gegen die Factoren der Rebellion verstärken helfe, fehlt wieder einmal wie im „Coriolan" und „Caesar" der stinkende Odem nicht: Cade selbst ist es, der, wie uns versichert wird, nach geröstetem Käse

interessante und contrastirende Charakterköpfe als das alte: der „schreckliche" Lord Clifford der Sohn, die eingefleischte Rachsucht und Mordbegier, der leichtsinnige, üppige Eduard, der gemeine, ästhetisch widerwärtige Clarence, der scharfe, erbarmungslose Richard, der sich plötzlich als der künftige Richard der Dritte offenbart (seiner wird bei Besprechung der nach ihm benannten Tragödie gedacht werden), der entschlossene jugendliche Prinz von Wales, der zarte Knabe Rutland. Aber je tiefer der Dichter im Blut watet, desto sorgloser wird auch die Behandlung der Détails. Es ist, als schwemmte der große Strom künstlerische Ruhe, Maß und Besonnenheit fort; ganze Leichen oder abgeschlagene Köpfe fehlen fast in keiner Scene. Brutalität und Cynismus wuchern schreckenerregend empor. Man begreift es noch, daß ein Weib wie Margaretha dem alten York zum Abtrocknen seiner Thränen das Tuch reicht, das sie in seines Sohnes Blut getaucht — aber wenn Richard und Clarence im Bunde mit Warwick die Leiche des Clifford verhöhnen (ein Warwick sogar!), dann schreckt man doch, so furchtbar packend diese Scenen auch sind, wie vor etwas der Kunst nicht mehr Würdigem, unnütz Peinigendem zurück. Ganz undramatische, pedantisch paralleliſirte Scenen (Vater und Sohn auf dem Schlachtfeld von Towton, die Werbung Eduards um Lady Grey) zeigen ein Nachlassen der dichterischen Kraft, die im zweiten Theil der Tragödie ihr ganzes jugendliches Können an die bedeutende Aufgabe setzte und ihr Bestes gab.

Zu diesem Besten gehört auch, wenn man nur im Lobe nicht das Kind mit dem Bade ausschütten will, der Aufstand des Cade. Wir lernen den Rebellen, schon ehe er auftritt, durch York als einen schlauen, tapferen, zu allem Aeußersten entschlossenen Menschen kennen (II. Theil, III., 1. Yorks Monolog).

„In Irland sah ich diesen störr'gen Cade
Standhalten einer ganzen Rotte Kerns.
Er focht, bis seine Schenkel mit den Pfeilen
Fast aussahn wie ein starrend Stachelschwein;
Und als er dann befreit war, sah ich ihn
Grad aufrecht springen wie ein Mohrentänzer
Die blut'gen Pfeile schüttelnd wie der die Glöckchen.
. . . . . .

Gesetzt man fing' ihn, quält' und foltert' ihn,
So weiß ich doch, kein Schmerz preßt es ihm ab,
Daß ich ihn angereizt zu diesem Kampf."

Er versteht es einen Pöbelhaufen zu fanatisiren und sich zugleich durch einen gewissen halbironischen Humor mit ihm anzubiedern. Einige Schlagwörter, für den gemeinen Verstand nicht allzu hoch, müssen dem Aufruhr einen Schimmer idealistischer Berechtigung verleihen — im Uebrigen ist der Appell an den niedrigsten Egoismus der beste Stachel. („Man soll in England sieben Sechserbrote für einen Groschen verkaufen, die dreireifige Kanne soll zehn Reifen haben, und ich will es für Hochverrath erklären, Dünnbier zu trinken.") Nur ist auch hier, wie immer bei Shakespeare, das „Volk" wieder von der lächerlichsten und häßlichsten Seite gezeigt, die ganze Behandlung der Rebellion dicht an die Parodie gerückt, die Wirkung darum auch mehr grotesk komisch als furchtbar. Einige für den deutschen Geschmack unsrer Tage sehr gesuchte Wortwitze leiten Cades ersten Auftritt ein. Alberne Seitenbemerkungen der Rebellen Märten und Smith machen aus seiner Ansprache an das Volk eine Posse. Daß die rohe Masse der Engländer jener Zeit einen französisch parlirenden Edelmann hassen mochte, weil er französisch sprach, wäre ganz begreiflich. Aber solche Antipathieen bleiben im Gefühl. Eine Deduction klar und bündig wie diese „Er kann französisch sprechen, folglich ist er ein Verräther" hätte auf alle 20,000 Mann, die der geschichtliche John Cade zu befehligen die Ehre hatte, gewiß nicht verfangen, eben so wenig wie die Begründung des Urtheils, das den armen Küster mit Tintenfaß und Feder um den Hals an den Galgen bringt, lediglich darum, weil der Aermste so gut erzogen ist, daß er seinen Namen schreiben kann. Sähe man von den gescheidteren und redlicheren Rebellen auch nur einen einzigen! Aber so rechnet die ganze Verschwörung immer nur mit der Dummheit und der Bestialität. Und damit auch der physische Ekel in uns geweckt werde und unsren Widerwillen gegen die Factoren der Rebellion verstärken helfe, fehlt wieder einmal wie im „Coriolan" und „Caesar" der stinkende Odem nicht: Cade selbst ist es, der, wie uns versichert wird, nach geröstetem Käse

riecht. Die Greuel, die den Aufrühreriſchen folgen, Mord und Todtſchlag, der ſcheußliche Hohn, der mit Says und ſeines Eidams Kopfe getrieben wird — ſie wirken in dem grellen Gewande, das Shakeſpeare der Bewegung verliehen, kaum ernſthaft, das Niedermetzeln des argloſen Menſchen, der „Hans Cade! Hans Cade!“ ruft, abſichtlich komiſch, ohne daß es doch zu jener grauſighumoriſtiſchen Wirkung käme, die gerade Shakeſpeare ſonſt wie Keiner zu erzielen verſteht: man denke an die Ermordung des Poeten Cinna im „Caeſar“. Endlich fehlen auch der ſymboliſirenden Scene, in der Buckingham, Cade und Clifford abwechſelnd die Menge auf ihre Seite bringen (in großen Zügen eine ja leider allzu richtige Beobachtung!), die Mitteltöne. So craß hat ſich der Abfall des Volkes von ſeinem Führer weder geſchichtlich vollzogen, noch vollzieht er ſich überhaupt je ſo. Alles in Allem hat Shakeſpeare darum wohl den Bodenſatz eines Volksaufſtands trefflich wiedergegeben, aber der Bodenſatz iſt nicht der brauſende Trank, den wir vom Dichter credenzt zu bekommen hofften.

Der meiſterlichen Zeichnung Cades ſelbſt thut dieſe Einſeitigkeit keinen Abbruch. Er bleibt, der er von Anfang iſt: unerſchrocken, frech, im Sterben noch humorvoll. Er hat zweifellos alles Zeug zum Demagogen, er verſteht es „Aufruhr zu ſtiften“, wie York ſagt, einige Hundert bringt eine Cade immer auf ſeine Seite. Aber 20,000? Das ſpricht — nicht gegen ihn, wohl aber gegen das Volk, wie Shakeſpeare es ſchildern zu müſſen glaubte, das Volk, das Stafford zwar „rebelliſch Pack, der Koth und Abſchaum Kents“ nennt, das Clifford aber, als es ſie zurückzuwerben gilt, als „Freunde“ anredet, mit den Ehrentiteln „ſtark und mannhaft“, und an deren Vaterlandsliebe er, nicht vergebens, pocht. Je nach der Situation wechſelt es ſein Antlitz, im Grunde aber iſt und bleibt es die geſinnungs- und ſittenloſe, dumme und gemeine Maſſe, das Idealvolk Shakeſpeares!

Die ganze funfzehnactige, in Einzelheiten ſo bedeutende, ja gewaltige Tragödie zeigt aber auch wieder auf's Neue, daß dreißig oder vierzig dramatiſche Scenen kein Drama ausmachen, wenn es ihnen am Zuſammenhang einer einheitlichen Handlung

fehlt. Auch dann, wenn man die drei Theile mit „Richard dem Dritten“ zu einer York-Tetralogie vereint, wird noch kein Ganzes daraus. Vermißt man sich aber nicht, auch in dieser Historie etwas dem freien Drama nicht nur Ebenbürtiges, sondern sogar Ueberlegenes zu erblicken, sieht man lediglich auf den Compromiß, den Shakespeare, der Dramatiker, mit der Geschichte schloß, um einem nach patriotischen Anregungen begierigen Publikum zu gefallen, dann wird man auch in „Heinrich dem Sechsten“ überschwenglichen Stoff zur Bewunderung finden und sich gestehen müssen, daß, obschon es sich darin nicht um die Behandlung eines geschichtlichen Gedankens handelt, doch das Bild der politischen Zustände jener Zeit in großen genialen Zügen entworfen und getroffen ist. Es ist ein machtvolles, friesartiges Frescogemälde, eine athemlose Jagd nach Herrschergewalt und Kronen, ein wilder Todtentanz der Politik.

König Richard der Dritte.

Richard der Dritte ist auf den deutschen Bühnen seit dem vorigen Jahrhundert ein ständiger Gast. Außerhalb des Zusammenhangs mit seinen Vorgängern hat das Publikum das seltsam gräuelvolle Werk nicht als „Historie", sondern als selbstständige Tragödie würdigen zu lernen ausgiebige Gelegenheit gehabt. In dieser Loslösung wäre es sicherlich kaum zu ertragen, wenn nicht große oder doch interessante Schauspieler ihre Kunst und ihren Scharfsinn an die Lösung der Titelaufgabe setzten. Ohne diese würde seine tragische Verzerrung einer einfachen gesunden Anschauung nicht entgehen können. Denn, man sage was man will, es ist, als hätte der große Dichter in einer Anwandlung tiefen Ekels über das Dasein zeigen wollen, was man der Creatur bieten kann. Mit ausgesuchtem Raffinement ist dem Helden Alles beigegeben, was Wille und Energie heißt, Alles von ihm fern gehalten, was für ihn sympathisch stimmen könnte; er watet im Blut bis an die Knöchel; um seine Persönlichkeit, sein Ich zu mästen, schlachtet er Mann und Weib, Alter und Jugend. Doch nicht das ist das Entsetzliche dieses Werkes. Naturen wie diese sind historisch; das römische Kaiserthum kennt ihrer genug. Aber selbst unter dem fanatischesten Wüthen des neronischen Egoismus fanden sich Kräfte, die den Caesaren Trotz boten, es gab einen Kampf, es war etwas zu überwinden, zu besiegen. Und dann war doch Nero, wie seine Vorgänger und Nachfolger, ein Fürst, ein Imperator, und gegen die Majestät

erhebt ſich ſelbſt in beſſeren Zeiten die Stimme und die Hand der Wahrheit nur ungern. Hier aber iſt es ein Vaſall, wie Andere auch, der wie ein Schnitter ohne Beiſpiel Alles um ſich herum niedermäht. Und was thut das Volk, was thuen die Großen des Landes? Keiner bietet dem Scheuſal Trotz, ſie laſſen ſich eben niedermetzeln, obſchon ſie zehnfach die Macht hätten, es zu vernichten, obſchon ſie mit einem Gran von Nachdenken die unglaublich cyniſche Plumpheit ſeiner Intriguen aufdecken und ihr entfliehen könnten. In „Heinrich dem Sechſten" geſchehen ungleich zahlreichere phyſiſche Greuel, und doch wirkt Richard III. um des allgemeinen moraliſchen Bankerotts willen, den er bloßlegt, um ſo viel entſetzlicher. Nie iſt in den engen Raum eines fünfactigen Stückes ein elenderes Geſindel zuſammengepfercht worden, wie in dieſem „Richard". Man laſſe ſich nur durch die große Kunſt des Dichters nicht täuſchen, uns über das Schickſal von Menſchen Thränen zu entlocken, die dieſe Regung des Mitleids nicht entfernt verdienen. Man ſehe ſich dieſe Geſchöpfe einmal bei Licht an! Wer iſt denn dieſer Clarence, der ſo melancholiſch in den Tower wandert, der ſo effectvolle Träume zu erzählen weiß, der, wenn die Sterbeſtunde kommt, ſo rührend um ſein Leben bittet? Das iſt derſelbe, der den ehrlichen alten Haudegen Warwick, den „Vater Warwick", wie ein Schurke hintergangen, ſeinen Eid gebrochen, als wäre es Nichts, nicht etwa aus Leidenſchaft oder weil der Eid ſein Gewiſſen nicht mehr band, nicht aus Erkenntniß beſſerer Wahrheit, nein, dem Vortheil folgend, dem Vortheil allein, der ihm in der neu aufgehenden Sonne des Hauſes York reifen konnte. Das iſt Clarence, der eidvergeſſene Clarence, der, nachdem ſein würdiger Bruder Eduard im Felde von Tewksbury den jungen Sohn König Heinrichs VI. und der Margarethe erſtochen, der Leiche noch einen Degenſtich in den Kauf gab. Und um dieſes Lumpen willen macht Shakeſpeare uns bis in's Mark erbeben! um dies verfehmte Haupt ſammelt er alle Schauer des Schreckens! Um dieſen Elenden bringt er uns gegen den Helden auf, weil wir unter dem Eindruck der Gefängnißnacht und der friſchen Mordthat das Gefühl gewinnen, als ſei mit dieſem allzu gerechten Ende ein furchtbarer Greuel geſchehen,

als wäre hier ein Leben vernichtet, das auf seine Erhaltung die heiligsten und gerechtesten Ansprüche hätte geltend machen dürfen. Es ist eine lediglich sensationelle, eine bloße Augenblickswirkung, wie sie aufdringlicher und himmelschreiender gar nicht zu denken ist. Wer ist denn dieser Eduard, der sein Ende so bieder zu allen möglichen Versöhnungsacten benutzt? Ein Mensch, der in der Blüthe der Jahre an Leib und Seele gebrochen dahinsiecht, weil er die Kraft seiner Jugend in tausend Lüderlichkeiten vergeudet, der, als er den verrätherisch gewonnenen englischen Thron bestiegen, sich in einer gemeinen Grille mit der Lady Grey verlobt, gerade als er um die Bona von Frankreich durch seinen Warwick förmlich werben läßt. Wer ist denn dieser bis zur Dummheit sorglose Hastings, wer sind alle die Großen des Landes, Buckingham und Stanley, Norfolk und Ratcliffe, daß sie das Uebermaß von Frechheit, Hastings' Gefangennahme während der Berathung über des Prinzen Eduard Krönung, vor ihren Augen geschehen lassen? Hat denn Keiner den Muth, dieser wahnsinnigen Rohheit die Stirn zu bieten? Jeder kennt doch den Richard oder müßte ihn kennen, wenn er nicht blind ist — und doch baut Keiner vor, doch schlägt Keiner seinen dürren, eingeschrumpften Arm von der Kehle seines Opfers zurück. Und wer sind dieser stupide Lord Mayor und die Aldermänner, daß sie sich von der geschmacklosen aufdringlichen Frömmelei des Lord Protectors fangen lassen und einen Mann zum König wählen, der, wie Buckinghams Bericht schlagend genug erhärtet, in der Meinung des Volkes auch nicht das Mindeste für sich hat? War dies Geschlecht zu jener Zeit wirklich das, das wir in „Richard III." vor uns sehen, dann hat der Erdboden nie ein jämmerlicheres getragen. Dann aber dürfte es auf dem Theater auch nur im Zusammenhang mit seiner jüngsten Geschichte gewürdigt werden, damit das historische Urtheil unsern ästhetischen Widerwillen, wenn nicht besiegte, so doch wenigstens milderte.

Und nun vollends die Frauen! Diese Anna Warwick, die sich in jener vielberufenen, genialen, oft vertheidigten, aber doch nie zu rettenden Scene an der Leiche des sechsten Heinrich, nachdem sie dem Mörder dieses Königs und seines Sohnes, ihres

Gatten, wie eine Furie geflucht, von demſelben Mörder noch am Sarge den Verlobungsring an die Hand ſtecken läßt. Und dieſe Eliſabeth, des ſchwachen Eduard Wittwe, deren Prinzen ſo ſchändlich durch Richard ermordet ſind, Eliſabeth, die nach des Clarence Tode wie vernichtet ausruft „Allſeh'nder Himmel, welche Welt iſt dies!", und die zu guter Letzt, nachdem ſie in einer langen, langen Scene, der Parallele zu Richards Werbung um Lady Anna, ihrem Schmerz und ihrem Haß gegen den ſchändlichen Mörder ihrer Söhne Luft gemacht, dieſem Schandfleck der Natur die eigene, leibliche Tochter zu verſprechen die Schwachheit hat! Der Verſtand ſteht Einem ſtill. Nur zwei ſtehen außerhalb dieſes Ringes: Richards arme Mutter, die Herzogin von York, die ihr Geſchlecht unter den Hauern des Ebers verbluten und ſich, dem Grabe längſt verfallen, noch zu dem Furchtbarſten, der Verfluchung des eigenen Kindes, aufgeſpart ſieht, und die verſtoßene Margarethe, die hier wie in Heinrich dem Sechſten den flammenden Stempel des Shakeſpeareſchen Genius trägt. Die wilde ſchöne Valandinne Englands iſt alt geworden, ihren weißen Händen iſt Alles entwunden, was ſie mit Glanz umgab und groß und mächtig machte. Ein einziger Blick auf ihre Vergangenheit, auf ihre Herrſchaft, ihren Sturz, eine kurze Erinnerung an ihren Aufſchrei an der Leiche ihres Sohnes „O tödtet mich auch!" — und die Wuth ihres Haſſes, ihrer Flüche iſt verſtändlich. Sie hat zu viel verloren, um ihr Elend geduldig ertragen zu können. Sie iſt die Einzige, die dem Richard ebenbürtig iſt und ihm den Widerpart hält. Alle Andern ſind ſelbſt zum Haſſe zu ſchwach. Wenn Richards Ungeheuerlichkeiten überhaupt aeſthetiſch zu rechtfertigen ſind, ſo ſind ſie es dieſem nichtswürdigen Geſchlechte gegenüber — das iſt gewiß wahr. Nur ſolche Widerſacher könnten ſie allenfalls erklärlich machen. Aber was bedeutet das? Seine Gegner, ſeine Opfer müſſen aeſthetiſch und moraliſch geächtet werden, nur damit Richard das Recht erlange ſie niederzuſchlagen. Damit iſt doch nur eine aeſthetiſche und moraliſche Unerhörtheit mit der andern erkauft.

Wäre Richard der Mann mit dem faſcinirenden Blick der Schlangen, der Mann mit der beſtrickenden Gewalt der Rede,

der unruhige und sanguinische Naturen gewaltsam anzieht, der Mann, der die Massen beherrscht, durch sein Aeußeres unterstützt, ein Mann, der, weil ihn eine Idee treibt, die ihn begeistert, selbst begeistern kann, so hätten die Hastings Recht, wenn sie ihm blindlings folgen. Von all' diesem ist aber keine Rede. Nein, recht absichtlich ist Alles auf ihn gehäuft, was abschrecken könnte. Er ist häßlich, bucklig, er hinkt, er hatte eher Zähne als Augen; er ist gewaltthätig und grausam, eine finstere Natur, die den Argwohn provocirt. Das Volk liebt ihn nicht. Die Königin und die jungen Prinzen kennzeichnen ihn, in Annas Munde erscheint er wie ein in den Augen aller Welt kundiges Scheusal, die eigene Mutter spricht ihm ein entsetzliches Urtheil. Er hat Nichts von den tausend Mitteln der Bezauberung, die es begnadeten Menschen verleiht, dämonisch andere Menschen an sich zu locken. Er hat schon eine Reihe von Blutthaten hinter sich — und doch verlobt sich ihm die Anna, doch verspricht ihm die Elisabeth die Tochter. Diese Creaturen sind nicht zu bedauern, sie verdienen ihr Schicksal. Man kann mit der Königin, aber in anderem Sinne, von Ekel erfaßt, ausrufen: „Allseh'nder Himmel, welche Welt ist dies!" War nun aber die Zeit Richards des Dritten wirklich so völlig verderbt, daß ihr nur durch einen Teufel die Augen über ihren Fall geöffnet werden konnten, verlangten die Gräuel der Rosenkriege gebieterisch diese furchtbare Krönung, mußte die kreißende Welt, die in Sünden empfangen hatte, wirklich diese Mißgeburt zu Tage fördern, so bleibt nun die andere Frage: ist die Nothwendigkeit dieses Processes und dieser psychologischen Unica glaubwürdig dargestellt? und wenn: bleibt der Eindruck ein künstlerischer? Erklärt sich Richard, wie Shakespeare ihn schildert, aus seiner Umgebung und seine Umgebung durch ihn?

Richards Anfänge liegen im dritten Theil „Heinrichs des Sechsten." Gleich in der ersten Scene erscheint der nachmalige Gloster mit Somersets Kopf. Bedenkt man, daß Yorks jüngere Söhne, Richard und George (Clarence), zur Zeit der Tödtung ihres Vaters noch Knaben waren und den blutigen Scenen gänzlich fern standen, daß sie aber bei Shakespeare an diesen Vorgängen als waffentüchtige Jünglinge schon mehr oder minder

directen Antheil nehmen, so findet man in dieser dichterischen Freiheit leicht die ersten Spuren einer, gerade in diesem ungewöhnlichen Falle künstlerisch doppelt nothwendigen Motivirung. Shakespeare mußte das Herz seines Richard vor unsern Augen verhärten lassen: und diese ersten Ansätze hat er mit genialster Meisterschaft ausgeführt. Nichts ist in dem Bilde des jugendlichen Richard grotesk übertrieben. Er ist ein in Wort und That gleich entschlossener Heißsporn. Der Drang und das Feuer der Jugend mildern die ihm angeborene körperliche und geistige Häßlichkeit, die noch kaum zu Tage tritt. Mit der größten Energie tritt er für seinen Vater und dessen vermeintliches Recht ein. Er ist es, der dem unruhigen Alten plausibel macht, daß der Heinrich geleistete Eid hinfällig sei, und der, während der leichtsinnige Eduard geradehin erklärt, für eine Krone tausend Eide brechen zu wollen, den Vorwurf des Meineids mit einer gewissen Emphase zurückweis't: noch gilt ihm der Schein des Rechts etwas. Er ist es, der aus der Nachricht von des Vaters Untergang, die dem üppigen, weichmüthigen Eduard die Thränen in die Augen treibt, nur den feurigen Antrieb zur Rache schöpft:

„Ich kann nicht weinen, alles Naß in mir
Löscht kaum die Ofenglut in meiner Brust;
Noch kann mein Mund die Last vom Herzen heben:
Derselbe Hauch, womit ich sprechen würde,
Schürt Kohlen, die mein Herz in Flammen setzen,
Und Thränen löschten dann das Feuer aus.
Nein, weinen heißt des Grames Tiefe mindern:
Thränen für Kinder; Rach' und Blut für mich!
Richard, dein Nam' ist mein, mein sei die Rache!
Wo nicht, so sterb' ich rühmlich im Versuch."

Bezeichnender kann sich sein schreckenloses Wesen im Gegensatz zu der schwächeren Natur seines Bruders nicht enthüllen, als in der einen Zeile, mit der er Eduards Wort an den Ueberbringer der Schreckenskunde überbietet.

Eduard.
O schweig! Ich habe schon zu viel gehört.

Richard.
Sag', wie er starb, denn ich will Alles hören.

Daß eine ſolche Natur ſich mit einem zweiten Platze nicht begnügen kann, iſt klar. Wenn er dem genügſamen Eduard, der Yorks „Herzogthum und Stuhl" ſein Erbtheil nennt, zuruft:

„Nein, biſt du dieſes Königsadlers Brut,
So zeige dein Geblüt und ſchau' zur Sonne!
Statt Herzogthum und Stuhl ſag' Reich und Thron:
Die zwei ſind dein; ſonſt wäreſt du nicht ſein,"

ſo ſpürt man ſchon deutlich, daß er auch für den Fall, daß der Bruder nicht Ernſt machen ſollte, über dieſen hinweg die Rechte ſeines Vaters geltend machen wird, allenfalls auch dann, wenn Eduard ſeiner brüderlichen Mahnung folgt. Es iſt nicht ſein Verdienſt, daß „ſchlechte Diät" den Wollüſtling vorzeitig zu Grunde richtet; käme ſie ihm nicht zu Hülfe, ſo hätte es ihm ſchwerlich an Mitteln gefehlt, ihn den Weg des Clarence gehen zu laſſen.

Mit dem raſtloſen Ehrgeiz vereint er leidenſchaftlichſten Grimm. Richard iſt kein kalter Menſch. Wie ihm im Zuſammentreffen mit dem „blutigen" Clifford die Worte verſagen, wie er, als wollte er dem Verlangen, Clifford mit ſeinen Händen zu erwürgen, entfliehen, athemlos ausruft:

„Um Gotteswillen, Lords, das Schlachtſignal,"

wie er die freche Zunge der Königin läſtert, da bekommt er einen Anflug von wilder, gegenüber der gemeinen Rachgier Cliffords und der Margarethe, faſt ſittlich wirkender Großartigkeit. Rechnet man dazu nun noch den faſt rührenden Abſchied, den er bei Towton von Warwick und Eduard nimmt:

„Bruder, gieb mir die Hand; und, lieber Warwick,
Laß dich umfahn von meinen müden Armen.
Ich, der nie weinte, ſchmelz' in Herzeleid,
Daß ſolch' ein Winter unſern Lenz verſchneit,"

ſo ſtellt ſich aus all' dieſen Zügen eine außerordentlich reiche, kraftvolle Caeſarennatur zuſammen, die, wie man ahnen möchte, dereinſt vielleicht mit Köpfen und Königreichen kurzen Proceß machen wird. Was aber zu dieſem Bilde des künftigen Richard des Dritten völlig fehlt, das iſt die gallige, heimtückiſche Verſchlagenheit, das iſt die unglaubliche Frivolität des Böſen,

mit der der ſpätere Protector und König ſeine Siege erringt. Wohl bleiben ihm die Tapferkeit, die Gewaltthätigkeit ſeiner jungen Jahre ſpäterhin, zum Männlichen verhärtet und von weichen Mitteltönen frei, getreu, und man bezweifelt keinen Augenblick, daß der junge Richard im dritten Theil „König Heinrichs des Sechſten“ ſpäter einmal zum Manne gereift, Clarence, die jungen Prinzen, Haſtings und Buckingham in's Jenſeits befördern und ſich Alles aus dem Wege räumen wird, was ſeiner unumſchränkten Tyrannei hinderlich und unbequem iſt — aber die Spuren der Honigzunge, die eine Anna am Sarge ihres königlichen Schwiegervaters bezaubert, die den Bruder über ſeine Ränke täuſcht, des Comödianten, „der mit zween gelehrten Prieſtern meditirt“, des ſelbſtgefälligen, ſiegesſicheren Verbrechers, der all ſeinen Schandthaten ſelbſt das Triumphlied ſingt, wird man in dem Jüngling, wie er ſich bis zur Mitte des dritten Actes (Heinrich VI., III. Theil) darſtellt, vergebens ſuchen. Die Keime dazu fehlen gänzlich.

Nun aber nimmt der Dichter plötzlich eine Schwenkung vor. Der Monolog am Schluß der zweiten Scene des dritten Actes enthält mit einem Male den ſpäteren dritten Richard und iſt nur ein Vorläufer des das letzte Stück der York-Tetralogie einleitenden berühmten Monologs.

„Ei, ich kann lächeln und kann lächelnd morden,
Und loben, was mich in der Seele wurmt,
Und mein Geſicht künſtlich mit Thränen näſſen
Und meine Miene jedem Anlaß fügen.
Ich will mehr Schiffer als die Nix' erſäufen,
Mehr Gaffer tödten als der Baſilisk.
Ich will den Redner ſpielen fein wie Neſtor,
Verſchmitzter täuſchen als Ulyß gekonnt,
Und Sinon gleich, ein andres Troja nehmen.
Ich kann ſelbſt dem Chamäleon Farben leih'n,
Wie Proteus mich verwandeln, beſſer noch,
Und den verruchten Macchiavell ſchulmeiſtern.“

So exponirt er ſich ſelbſt; wir müſſen es ihm ja wohl glauben, und die Zukunft giebt ihm Recht. Das Mißliche iſt nur, daß wir ſicherlich aufs Höchſte erſtaunt geweſen wären, wenn wir

Richard plötzlich so, wie er ankündet, hätten handeln sehen, ohne daß er uns vorher darauf aufmerksam gemacht hätte. Es sind eben völlig neue Seiten seines Charakters. Aber warum fehlten diese bislang? Im Grunde ist es doch gänzlich undramatisch, daß ein wichtiger Zug des Charakters sich nicht in der Action, sichtbar gleich bei dem ersten Erscheinen der Person, sondern daß er sich in einem Selbstgespräch ankündigt, das weniger für den Helden selbst als für das Publikum bestimmt ist. Dieser Monolog wirkt darum völlig überraschend. Nicht, als ständen die neuen Züge, die dem Bilde Richards durch ihn zugeführt werden, mit den früheren geradezu im Widerspruch — aber daß die Mischung nicht von Anfang an vorgenommen und dies giftige Ingrediens erst so spät in das Gemisch der Glosterschen Leidenschaften gegeben wird, das ist das dramatisch Ungehörige daran. Wären die Züge früher beisammen gewesen, dann wäre der junge, leidenschaftliche Rächer der Yorkschen Ehre, von dem man sich einer Verstellung kaum hätte versehen mögen, durch den Gleißner und Cyniker gewiß von vornherein entsprechend modificirt worden. Daß Shakespeare nunmehr, nachdem er dem Charakter diese neue Richtung gegeben, ihr getreu bleibt, und die nicht leicht zu verbindenden Elemente in ihm meisterlich zusammenhält, könnte nur Kurzsichtigkeit verkennen. Der Fehler ist aber doch einmal begangen.

Ein Unterschied besteht aber zwischen dem Jüngling und dem Manne Richard immer noch: Alles, was der Erste thut, ist wild und keck, aber es übersteigt doch nie das Menschenmaß. Erst „Richard der Dritte" feiert die phantastischesten Orgien der Bosheit und läßt Alles, was menschliche Berechnung heißt, mehr und mehr hinter sich. Alles in Allem wird man sagen können: das, was der Jüngling Richard sah und erlebte, konnte den rücksichtslosen, alle weichen Regungen des Herzens abschwörenden Egoisten, der vor keiner Blutthat zurückscheut, aus ihm machen — und somit fehlte für die Motivirung des Tyrannen in ihm kein einziger Zug. Die Hinterlist und Verstellungskunst Richards sind dem Bilde später hinzugefügte, dann aber vollendet mit ihm verarbeitete Züge. Diese letzteren Eigenschaften wären als vor-

handene ſtabile Charakterbeſchaffenheiten hinzunehmen und bedürften einer beſonderen Begründung nicht. Wohl aber fehlt es für die höhniſche Frechheit, mit der der Held der Schlußtragödie ſeine Verbrechen und Betrügereien in Scene ſetzt, für ſeine die Widerſtandsfähigkeit ſeiner Opfer gleich Null anſchlagende leichtſinnige Wageluſt ſowohl in ſeiner Perſönlichkeit, in der Geſchichte ſeines eigenen Lebens und ſeiner Umgebung an aller und jeder Begründung. York und ſeine Söhne kämpften zwar gegen einen Heinrich den Sechſten; aber dieſer ſchwache, fromme Monarch war doch nur der Strohmann bei dem blutigen Spiel. Sie hatten andre Gegner, über die ſich keine wohlfeilen Siege erringen ließen: die Königin, Clifford, Northumberland, Weſtmoreland, die Nevils. Die Schule der Yorkſchen Knaben war keine leichte. Woher ſollte Richard, dem ein Warwick und Montague Trotz boten, die Geringſchätzung menſchlichen Willens, menſchlicher Kraft geſchöpft haben? Daß ſeine Mißtrauen erweckende und oft verhöhnte Perſönlichkeit ihm keine beſondere Zuverſichtlichkeit geben konnte, bedarf keiner beſondren Ausführung. Woher dann aber ſeine bodenloſe Frivolität? War denn alle Mannheit mit dem Ende der Roſenkriege verſchwunden? War nur der Bodenſatz der Menſchheit übrig geblieben? Sei es! aber darin, daß uns Richards Recht, von den Menſchen ſo gering zu denken, wie er es thut, nicht klar gemacht, daß uns an keinem einzigen Beiſpiel aus ſeinem Entwicklungsgange bewieſen wird, wie dieſe Keime in ihm Boden fanden und ausſchlugen, darin liegt gerade das in die Augen ſpringende Bedenken der Richard-Tragödie. Wie viel Shakeſpeare auch für die Begründung ſeines Helden gethan hat: für dieſen letzten, originellſten und wichtigſten Zug hat er es an der nöthigen Begründung fehlen laſſen; motivlos wie der Herzog von Gloſter der Menſchheit wirft er ſeinem Publikum trotzig den Handſchuh hin. Wir erſchrecken, wenn uns der fertige Richard entgegentritt, wir ſind überwältigt, betäubt — aber je länger wir auf ſeinem Bilde verweilen, je mehr wir zur Beſinnung kommen, deſto deutlicher kommt uns das Gewaltſame dieſer Schöpfung zum Bewußtſein. Wir werden überrumpelt und nehmen im erſten Andrang

die Praemisse willig hin, um später einzugestehen, daß wir sie nicht bedingungslos hätten anerkennen dürfen.

Die Anfänge der Tragödie sind freilich gewaltig. Giebt man dem Dichter das Recht zu, einen solchen Helden in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen und ihm solche Siege zu verschaffen, dann hat er Alles gethan, ihn so bedeutend wie möglich einzuführen.

Gleich der erste Monolog, die wundervollste Introduction des Stücks (das Drama des eingefleischtesten Egoismus konnte nicht besser als durch den einen Mann, dem alle Uebrigen weichen müssen, eingeleitet werden), geht so radikal wie möglich vor. Aus dem Worte „Ich bin gewillt ein Bösewicht zu werden" spricht der diabolischeste Humor, der sofort auch das Unglaublichste unternimmt. Die Werbescene spielt einen der stärksten Trümpfe aller Dramatik aus und fällt um so schwerer in's Gewicht, als sie des Dichters freie Erfindung ist. Sie ist genial, kein Andrer als Shakespeare hätte sie wagen dürfen — aber sie ist unmöglich. Es entspringt gewiß einer richtigen Beobachtung, daß männliche Kraft und Energie über die Frauen mehr vermögen als Schönheit und Adel der Seele, und der in diesem Punkte sehr erfahrene Zola zeichnet nur nach der Natur, wenn er die Heldin seines widerwärtigsten und künstlerisch wüstesten Romans „Nana", die der ganzen Männerwelt nach und nach ein Schnippchen schlägt, von dem ordinärsten Gesellen, einem mißgeschaffenen, verwachsenen Menschen, dessen Armuth sie freiwillig theilt, mit wahrer Hundedemuth und Dankbarkeit Schläge und Erniedrigungen aller Art entgegennehmen läßt — hier aber, in der Scene an der Bahre ist zu viel an Hindernissen gehäuft um uns an den Erfolg der schamlosen Werbung ernsthaft glauben zu lassen. Sie würdigt das Weib zu tief, empörend tief herab. Annas verstorbener junger und schöner Gemahl; der offene Sarg mit der Leiche des von Richard erschlagenen frommen Königs; Richards Bosheit und Häßlichkeit; Annas maßlose Entrüstung — Nichts für, Alles gegen den frechen Zudringling, und doch erlangt er, „der baare Teufel", über dieselbe Frau, die ihn durchbohren will, den Sieg! Sie nimmt den Ring von ihm entgegen,

den Verlobungsring, in solcher Stunde, in solcher Lage, im Angesicht des hellen Tages, unter den Augen der Leidtragenden, mit denen sie um König Heinrichs Seele so eben noch gebetet und seinem Mörder geflucht hat! Dazu kommt noch das langsame Fortschreiten in der Entwicklung der Scene. Etwa durch sieben Achtel derselben ist Anna noch Gift und Galle — der spärliche Rest bleibt für ihre armselige Verwandlung. Man kommt über diese Klippen auch dann nicht hinweg, wenn man annimmt, die Scene *symbolisire* die concreten Vorgänge, die sich im wirklichen Leben nur in einem längeren Zeitraum, in allmählicher Entwicklung hätten abspielen können — sie mache somit auf gewöhnliche Realität schlechterdings gar keinen Anspruch. Das könnte sich in diesem Falle aber doch nur auf die *zeitliche* Realität der Gewinnung Annas durch Gloster beziehen — und auch dieser durch Manches unterstützten Annahme widerspricht die Gegenwart der Bahre mit Heinrichs des Sechsten Leichnam. Diese und die geplante Bestattung sind ganz concrete, in der wirklichen Zeit und im wirklichen Raum liegende Dinge, und es wäre eine wunderliche Insinuation, zu verlangen, wir sollten den Proceß der Werbung, der in Wirklichkeit vielleicht Monate dauern würde, in derselben Scene symbolisch ausgedrückt finden, die uns den wirklichen Leichenconduct, die wirkliche Bahre, den wirklichen Todten während einer Dauer von etwa sieben Minuten zeigt. In der symbolischen Scene müßten wir die Zeit völlig *vergessen* — aber durch die Bahre und die beabsichtigte Beisetzung werden wir stets an sie erinnert. Der Stil der Scene möchte symbolisch sein: die Sprache, das geniale Spiel mit dem Degen, den Anna wiederholt hebt und senkt, das schlechthin Unreale des ganzen Vorgangs sprechen dafür — aber dadurch, daß Shakespeare ihn an die Realität des Leichenbegängnisses knüpft, das doch nun und nimmer *auch* symbolisch zu fassen ist, hebt er den Eindruck wieder auf. Man mache sich doch nur klar, was unter dem Symbolischen im Drama zu verstehen ist: das Gleichniß für eine innere oder äußere Thatsache oder Entwicklung. Das, was wir *sehen*, tritt *zurück* vor dem, was es *bedeutet*. Das Symbolisiren ist durchaus dramatisch, insofern es den darzustellenden inneren Proceß

concretisirt oder beschleunigt und aus dem Zufälligen, Engen in das Gesetzmäßige und Weite überträgt; es ist durchaus poetisch, ja, es ist das eigentlich Poetische, insofern jede Dichtung (wie jedes andre Kunstwerk) als Ganzes nur ein Sinnbild der ewigen Dinge zu sein hat. Aber es ist außerordentlich schwierig und mit allen Consequenzen undurchführbar, ein Drama nicht nur in seiner Totalwirkung, sondern in jeder einzelnen Scene, in jeder Einzelheit symbolisiren zu lassen — denn das, was wir vor Augen sehen und mit Ohren hören, erweckt zunächst immer nur die Vorstellung des Besonderen, Concreten, und nur in seltenen Fällen genialster künstlerischer Inspiration wird sich das Concrete des äußeren dramatischen Vorgangs plausibel als solches und zugleich doch auch als das Gleichniß eines höheren Processes gestalten. Es ist darum begreiflich, daß die Kunst in den meisten Fällen dramatischer Symbolik in die Geisterwelt greift und von dort ihre Geschöpfe beschwört. (Die Hexenküche im „Faust", die Elfen in der Eröffnungsscene des zweiten Theils, der schwarze Ritter der „Jungfrau von Orleans", die Hexen im „Macbeth", der Cherub in Kleists „Käthchen von Heilbronn", der Gouverneur im „Don Juan", der Venusberg im „Tannhäuser", die wunderbaren Tränke in Wagners „Tristan und Isolde", dem „Ring des Nibelungen" und zahlreiche andre Beispiele.) Wie leicht das Symbolische, sobald es seinen Gestaltenkreis nur aus der Erdenwelt nimmt, zu dem blos Realen herabsinken kann, bewies mir u. A. das Beispiel von Dingelstedts Inscenirung der „Braut von Messina" (cf. Band I.). Wenn der Chor, eine durchaus symbolische Schöpfung, zu Anfang erhitzt und bestaubt, mit zerfetzten Fahnen wie direct aus der Schlacht kommend auftritt, wenn er, sich lagernd, von der Dienerschaft bewirthet wird und ißt und trinkt — dann wird er seiner ganzen symbolischen Bedeutung entkleidet: wir sehen und hören nicht mehr den idealen Zuschauer, das ideale Volk, sondern nur fünfzehn oder zwanzig Individuen von grober Realität, zu der die feierliche, ganz unreale, aber in ihrer Symbolik wundervolle und echt poetische Diction der Chöre gar nicht stimmen will. Die Monologe können mit Leichtigkeit symbolisch sein und sind es eigentlich immer — sobald aber der

Dialog einsetzt und etwas Reales vorgeht, wird der reine Eindruck des Symbolischen stets zu den größten Seltenheiten gehören. Besonders dann, wenn es gilt einen zeitlich lange währenden inneren Vorgang dramatisch zu versinnlichen und abzukürzen, wird er ohne Hülfe magischer Mittel (cf. die obigen Beispiele) fast nie hervorgerufen. Symbolisirende dramatische Einzelheiten von größter Herrlichkeit sind bei Shakespeare außerordentlich häufig — ganze Scenen dieses Stils selten.

Auch noch ein andres Bedenken bietet die Werbescene. Daß Richard über seinen Sieg triumphirt, ist begreiflich. Er hat von seinem Standpunkt aus ein Recht dazu und er thut es mit genialer Laune. Wäre nur ein Sieg über ein solches Weib nicht gar zu wohlfeil! Richard erscheint bedeutend — aber nur so lange wir uns nicht klar machen, wie schwach seine Gegner sind. Es kommt schließlich doch keinem dramatischen Helden zu Statten, wenn er gegen Pygmäen kämpft. Seine Größe wächst mit dem Widerstand, den er zu beseitigen hat. Aus diesem Grunde beweist auch die (historische) Hastingsscene weniger für Richard als gegen diesen, seine Genossen und den gesammten Adel und die Bürgerschaft Londons. Shakespeare hat zu dem Vorgang Nichts hinzugethan, es auch kaum können: ein solcher Act frecher Vergewaltigung hat schon das Maß alles Erträglichen überschritten.

Empfindlicher als dies ist es aber, daß Shakespeare es nicht nur unterlassen hat, das Verhältniß Richards zu dem Lord Mayor und der Bürgerschaft, das geschichtlich schon scandalös genug ist, unserm Verständniß nahezubringen, sondern daß er es im Gegentheil, wiederum gleichsam in der Tendenz, das Stärkste zu wagen, erschwert und uns damit vor ein neues psychologisches Räthsel gestellt hat. In Wirklichkeit hatte Gloster den Lord Mayor und seinen Bruder, den Doctor John Shaw, einen einflußreichen Geistlichen, in der Geltendmachung seiner Ansprüche auf den Thron, auf seine Seite zu bringen gewußt. Der würdige John unterstand sich sogar, Eduards Echtbürtigkeit auf der Kanzel zu verdächtigen und Richard Gloster als das eigentliche Abbild seines Vaters York und den legitimen Thronerben zu bezeichnen. Es ist doch gewiß nicht unwichtig, daß der saubere Prediger bei dem

Volke um dieſer Leiſtung willen, wie ſie unverſchämter in einer Kirche wohl nie erhört worden iſt, in die tiefſte Verachtung fiel. Dieſes Mannes Bruder war der Mayor. Anſtatt nun aber deſſen Stellung zu dem Protector als eine Ausnahmsſtellung zu kennzeichnen und den Mann gebührend zu brandmarken, gewinnt es bei Shakeſpeare den Anſchein, als glaube dieſer wirklich an Richards Poſſenſpiel. Anſtatt zum Schurken wird er dadurch zum Eſel, und es ſtellt ſich unwillkürlich ſo dar, als verträten der Mayor, die Aldermen und die Bürger, die vor Baynards Schloß erſcheinen, das Volk als ſolches. Es muß dabei ausdrücklich betont werden, daß Gloſter und Buckingham den Mayor nicht etwa wie einen Complicen behandeln, ſondern auch vor *ihm* ihre Vertheidigungs- und Frömmigkeitskomödie ſpielen. In der fünften Scene des dritten Actes erſcheinen ſie, unordentlich bewaffnet, um den Schein zu erwecken, als hätten ſie ſich in aller Haſt gegen einen Angriff der Partei Haſtings (die gar nicht exiſtirt) gerüſtet, und geben dem Mayor Proben ihrer ſchauſpieleriſchen Begabung; in der ſiebenten Scene deſſelben Actes räth Buckingham ſeinem Gloſter:

„Der Mayor iſt hier. Zeigt ein'ge Sorg' und Furcht,
Laßt nur auf dringend Bitten mit euch ſprechen."

Da wir dieſe Begebniſſe *ſehen*, wirkt der Bericht Buckinghams von dem Verhalten der Bürgerſchaft, die ſich auf ſeinen Antrag, Richard zum König auszurufen, in tiefſtes Schweigen hüllte, da wir ihn nur *erzählen hören*, nicht ſtark genug, um uns von dem Volk eine beſſere Meinung beizubringen. Dies Stillſchweigen kann auch nur ein ſchwächliches Bedenken, das, wie es für das Recht nicht eintritt, auch dem Unrecht nicht die Stirn zu bieten wagt, bedeuten. Man athmet darum wahrhaft erleichtert auf, wenn ſolche waghalſigen und frivolen Ränke mit Richards Thronbeſteigung ein Ende erreichen, ſein Charakter in aller Furchtbarkeit ſich offen enthüllt und der gigantiſch angewachſenen Geſtalt des Tyrannen endlich der Gegner erwächſt. Von dem vierten Acte an iſt die Schöpfung Richards wieder ein ununterbrochener Triumphzug des Shakeſpeareſchen Genius. Der herrlichen Scene, in der er den ungeduldig zudringenden Buckingham abfertigt,

folgt der Fluch der Mutter; die Ankunft der Unglücksboten, die Zeltscene mit den Erscheinungen der Geister, der furchtbare Monolog beim Erwachen aus dem grausigen Traum, das Gespräch mit Ratcliff und Norfolk, die Schlacht — das ist eine poetische Großthat nach der andern, das ist der junge Richard aus „Heinrich dem Sechsten" mit Meisterhand zu einem König im blutigen Cäsarenreich entwickelt.

Nur eine einzige Unterbrechung erleidet die großartige Scenenfolge: durch das schon genannte Gespräch Richards mit Königin Elisabeth, dessen Parallelismus mit der Werbung um Anna Warwick auf der Hand liegt. Man hat diesen peinlichen Auftritt, der auch darin mit der Sargscene Aehnlichkeit hat, daß die Wendung im Entschlusse der Königin nur einen verschwindend kleinen Theil der Scene ausfüllt, während die Stimmung bis dahin unverändert während langer, ermüdender Auseinandersetzungen dieselbe bleibt, dadurch zu retten versucht, daß man angenommen, Elisabeth täusche den König und sage ihm die Tochter nur zu, um sie und sich vor dem Untergang zu retten. Diese Verstellung wäre begreiflich, wenn man sich die Lage der Mutter und Richards Drohung:

„In ihr beruht mein ganzes Glück und deins,
Und ohne sie erfolgt für mich und dich,
Für sie, das Land und manche Christenseele
Tod, Untergang, Verwüstung und Ruin.
Es ist nicht abzuwenden außer so;
Es wird nicht abgewendet außer so —"

vergegenwärtigt. Aber doch — wodurch wird uns angedeutet, daß Elisabeth den Richard täuscht? Ein einziges „bei Seite sprechen", das Shakespeare sonst und gerade im „Richard" so häufig anwendet, hätte genügt, uns jeden Zweifel zu benehmen. Es fehlt; und weder der Mutter letztes Wort: „Schreibt mir allernächstens", das durchaus nicht dafür spricht, daß sie nur habe abwiegeln wollen, noch Richards Ruf „Nachgieb'ge Thörin! Wankelmüthig Weib!" noch die Geschichte bestätigen diese Meinung. Wenn Stanley in der Schlußscene des vierten Actes den Sir Christopher Urswick an Richmond bestellen läßt, „die Königin

ſtimme herzlich zu, daß er Prinzeß Eliſabeth heirathe", ſo beweiſt das allerdings, daß die Königin mittlerweile ihren Sinn wieder geändert — aber es kann doch höchſtens dafür ſprechen, daß ſie die Zuſage an Richard in der Bedrängniß gegeben und daß ſie, von der Angſt befreit und wieder zu ruhiger Erwägung der Lage gebracht, ihre Einwilligung wieder zurückzieht. Aber eine Zuſage war es dennoch. Eine Täuſchung kann aus dem Stücke ſelbſt nicht hergeleitet werden. Lag ſie in Shakeſpeares Abſicht, dann hat er ſie nicht in die Erſcheinung treten laſſen. So oder ſo bleibt aber ein Umſtand auf alle Fälle ein großer Fehler: der breite Platz der Scene in der Oekonomie des Stücks. Täuſcht die Königin Richard in ihren letzten Worten, wozu dann der endloſe, die Handlung um keinen Schritt fördernde vorauf-gehende Dialog? und täuſcht ſie ihn nicht, wozu dann der ganze Auftritt, der Richards Charakterbild nicht erweitert und für das Stück folgenlos bleibt? Auch iſt eins von dieſer Scene gewiß nicht zu behaupten: ſie ſei ſymboliſch. Wofür wäre ſie ein Symbol? Hätte Richard auch die Eliſabeth, wie vordem ſein Weib Anna, in Wirklichkeit nur langſam auf ſeine Seite zu bringen vermocht? Aber das hätte für beide Auffaſſungen der Zuſage der Eliſabeth gar keinen Sinn. Iſt dieſelbe keine Täuſchung, ſo könnte ſie nur durch die Bedrängniß motivirt werden, iſt ſie es aber, dann entſpringt ſie im Grunde ganz der-ſelben Quelle; um jedem weiteren Zwang zu entgehen, hätte Eliſabeth dem Werber ihre Einwilligung zu der Vermählung vor-geſpiegelt. Keine der beiden denkbaren Wendungen hätte irgend welchen Verſtand, wenn ſie in Wirklichkeit als die Reſultate eines längeren Werbens anzuſehen wären. Die Scene hat alſo reale Bedeutung, ſoweit jede poetiſche Scene es hat: der Vorgang iſt als ein zeitlich zuſammenhängender zu denken.

Die pſychologiſchen und dramatiſchen Wagniſſe der Tragödie erſtrecken ſich nur auf Richard ſelbſt und einen Theil der Scenen, in denen er dominirt. Er zieht ſeine Mitſpieler gewiſſermaßen in's dramatiſche Verderben. Aber „Richard III." enthält eine Fülle von Schönheiten, die um ſo reicher zu fließen ſcheinen, je weniger der Held auf die betreffenden dramatiſchen Perſonen

Einfluß übt oder persönlich in ihre Kreise tritt. Die Traumerzählung des Clarence ist ein Meisterstück dichterischer Intuition. Die Charakteristik der jungen Prinzen ist bei der größten Knappheit von wunderbarer Klarheit. Wie hoheitsvoll erscheint der melancholische Thronerbe trotz seines Knabenalters, wie fein und sicher fliegt der kaum flügge Witz des Knaben York an's Ziel. Die Flüche der Margaretha und der Herzogin von York sind wie die gewaltige Klagescene der drei Frauen von einer Großartigkeit, wie sie auf diesem Gebiet nur Shakespeare eigen ist. Besonders die letzte übt auch theatralisch die eigenartigste Wirkung. „Vor dem Palast" geht sie vor sich. Dort, auf der Schwelle des Hauses, das ihr Glück und Weh beherbergt, lassen sich die Drei, die alte Herzogin, Elisabeth und Margaretha wie unheilvolle düstre Nornen nieder, das Haar aufgelöst, zum Fluch über den Stifter alles Weh's, zum jauchzenden Triumph der Rache bereit. Ein unheimlich ernstes Bild, das auf dem Theater nicht zerstört werden darf: Margaretha *neben* ihren früheren Feindinnen, alle Drei einen Namen und immer denselben im Herzen und auf den Lippen, mit einem Fluche begleitet: „Richard!" — die furchtbar versöhnende Kraft des Hasses kann nicht prägnanter zur Anschauung gebracht werden. Und wie herrlich geht nach den nächtlichen Gewitterstürmen der Tragödie das milde Morgenlicht Richmond auf. Wohl keinem andren der stereotypen Wünsche einer bessren politischen Zukunft, womit der Dichter die Historien so gern beschließt, stimmt man mit so hoffnungsreichem, gläubigem Herzen zu als diesem:

„Die Wunde heilt; aufsprießt des Friedens Samen:
Lang' blüh' er hier; und du, o Gott, sprich Amen!"

Ein Werk, das dramatisch so viel wagt, verleugnet seine Kühnheit auch im Theatralischen nicht. Ungenirt setzt es sich wiederholt über alle Glaubwürdigkeit hinweg. Der Umstand, daß der Dichter trotz der enormen Stofffülle einzelne Partieen maßlos dehnt und dafür, um Zeit einzubringen, über andre wichtigere mit knappen Berichten hinweggeht (die Ermordung Annas und der Prinzen), kurze Nothscenen einschiebt und mit oft ganz unzulänglicher Technik monologisirt (der Schreiber, der uns über

Haſtings' Todesurtheil Meldung erſtattet), fällt im Anſchauen des Dramas doppelt auf und würde es, wenn nicht die ſchlimmſten Uebelſtände durch die Theatereinrichtungen beſeitigt würden, noch ſtärker thun. An vielen Stellen hat die Thätigkeit des praktiſchen Dramaturgen frei einzuſetzen. Gleich die erſte Scene verlangt einen glaubwürdigeren Schauplatz als ihn die Regienotiz „London. Eine Straße" anweiſt. Eine Art Burghof, der zugleich öffentlicher Durchgang wäre, oder eine Arcadenreihe mitten in der Scene mit freiem Durchblick auf den Straßenproſpect wäre ein Auskunftsmittel zur Verdeckung der Unwahrſcheinlichkeit, daß Richard ſeinen erſten Monolog auf offener Promenade hält. Auch die Sargescorte bleibt mißlich. Folgte man der Regiebemerkung pedantiſch, ſo wäre Prinzeſſin Anna außer den Hellebardieren die einzige Leidtragende. Eine böſe Klemme für die Regie! Die Tochter Warwicks, des Prinzen Eduard Wittwe, die Einzige, die die Leiche des verſtorbenen Lancaſter zur Gruft geleitet, Heinrich des Sechſten Leiche ſo klanglos beigeſetzt zu ſehen — das iſt natürlich ganz unglaublich. Folgt dem Sarg jedoch ein großer Zug, ſo wird dieſer Zeuge des böſen Rencontres zwiſchen Anna und Richard, der Werbung und Verlobung — Dinge, die wieder keine Zeugen vertragen. Sind die Menſchen aber einmal da, ſo müſſen ſie auch ſpielen, ſo haben ſie ſich an der erſtaunlichen Handlung zu betheiligen, die ſich vor ihren Augen begiebt. Was ſollen ſie nun aber thun? Fortwährend erſtaunte Geſichter machen und die Hände über dem Kopf zuſammenſchlagen? Die durch dieſe naheliegenden Fragen entſtehende Unſicherheit iſt Schuld des Dichters, die vielleicht am Einfachſten dadurch verwiſcht wird, daß Richard bei Beginn des Geſprächs mit Lady Anna entweder ſelbſt oder durch einen Vertrauten oder Diener (vielleicht ſeinen getreuen Catesby) den Begleitern einen Wink giebt ſich in den Hintergrund zurückzuziehen. Vorn (unter den Arcaden) würde ſich dann die Scene zwiſchen den Beiden abzuſpielen haben. — Der ſchon in ſo mancher Beziehung bedenkliche Auftritt wird übrigens noch durch einen andern Umſtand räthſelhaft. Wo iſt denn Margarctha, Heinrichs des Sechſten Wittwe, daß ſie dem Sarge ihres Gatten nicht folgt? Sie er-

geht sich doch frei in der Stadt, überall, wo sie nicht am Platz ist, erscheint sie als Ruhestörerin. Hier ist sie am Platz. Wenn Eine Recht zu klagen hat, dann ist sie es. Und hier fehlt sie. Unbegreiflich! Ich meine, man dürfte eine solche Unterlassung nicht gar zu leicht nehmen. Sie beweist nur auf's Neue, daß die Werbung mit Hintansetzung aller und jeder Wahrscheinlichkeit angelegt und ausgeführt ist.

Das große Gespräch Richards und der Elisabeth, das die Handlung nur aufhält, sollte zu Gunsten der Theaterwirkung schonungslos geopfert werden.

Scenisch am Meisten ist für die Mitte des Stücks zu thun, in der das Publikum über die exorbitanten Anforderungen, die Richard an den Glauben seiner Umgebung stellt, stutzig zu werden und bedenklich abzukühlen pflegt. Besonders die Hastingsscene und die Verhandlung Richards mit dem Mayor vor Baynards Schloß verlangen die sorgfältigste Ausarbeitung. Das Ende dagegen ist von so großer theatralischer Gewalt, daß es alle kleinen dramatischen Schwächen mehr als genügend bedeckt.

Und das Stück als dramatisches Ganze? Otto Ludwig sagt in seinen Shakespeare-Studien (pag. 97) ganz mit Recht, daß seine Einheit in der Einheit des Charakters, in der Rolle des Richard liege. Man könnte noch deutlicher sagen, Richard sei die einzige Rolle des Stücks. Er macht die Handlung ganz allein, er hält die Scenen, die untereinander sonst beziehungslos wären, zusammen. Dabei ist es nun wahrhaft erstaunlich, daß das Stück gleichwohl durchaus keinen epischen Eindruck macht, wie „Heinrich der Fünfte", wie „Götz von Berlichingen" und „Egmont". Die rastlos planende, zerstörende und auf ihre Weise auch gestaltende Natur des Helden dient statt des Räderwerks einer complicirten Handlung, und die Entwicklung, in der er sich selbst zeigt und die ihn in den Ruin treibt, ist von starkem dramatischen Interesse. Alle Personen, alle Ereignisse sind nur für ihn da — aber wie er auf ihnen lastet, lasten sie, ohne daß er dessen bis kurz vor dem Ende inne wird, auch auf ihm. Er gestaltet die Dinge, aber er wird auch durch sie gestaltet; er vollendet seine Laufbahn mit riesigen Schritten, jede Scene zeigt ihn

äußerlich und innerlich einen Schritt weiter, nirgends ist ein Stillstand, nie setzt die geheimnißvolle Hand aus, die ihm mit dem Purpur, dem schönsten Ziel seines Willens, zugleich das Bahrtuch webt. Daß der Charakter so grell wie möglich gemalt ist, daß die Vorgänge oft unmöglich sind, hindert an dieser nur Shakespeare eigenen Kraft und Größe der Behandlung Nichts. Und eben so wahr ist es, daß, wie Otto Ludwig an einer andren Stelle bemerkt, die „Gedankenhaftigkeit" der Charaktere ihnen, bei aller Wildheit und Dumpfheit der Affecte einen imposanten Zug, die Signatur künstlerischer Freiheit giebt. Dadurch, daß sich in zahllosen Stellen ihre Empfindung in Reflexion umsetzt, erheben sie sich aus der materiellen Niedrigkeit in das Bereich des Typischen, des Allgemeingültigen — eine Wirkung, die um so frappanter ist, als ja die Zeit, die Shakespeare uns hier schildert, glücklicherweise eine einzige große Abnormität ist. Daß aber in dieser enormen Kunst zugleich eine Verwirrung des sittlichen Urtheils liegt, ist leider eben so sicher. Was bei Gelegenheit der Erwähnung der Clarencescene „Augenblickswirkung" genannt wurde, hängt eng mit dieser höchsten Fähigkeit des Shakespeareschen Genius, zu idealisiren, zusammen.

Weil aber die dargestellte Epoche abnorm bis zum Ekel ist und bleibt, weil alle Kunst, die der Dichter an seinen ungeheuerlichen Stoff verschwendet, uns nicht hindern kann, seinen Personen auf den Grund ihres Wesens zu sehen und den Moraſt Moraſt zu nennen, wie schön immer die Sonne ihn vergolden mag — weil dem so ist, bleibt es eine seltsame Verirrung, wenn Otto Ludwig sagt: „Das Stück ist durchaus Geschichte und von einer Idealität, daß keins der Schillerschen nur von Weitem damit verglichen werden dürfte. Es ist der Körper des Geistes der Geschichte selber, nicht die Idealisirung irgend eines besondren Stückes Geschichte." Lassen wir bei Seite, was Ludwig von Schiller sagt, den er nun einmal nicht versteht, aber — „der Körper des Geistes der Geschichte?" Ludwig bleibt uns die Begründung seines Ausspruchs schuldig und wir suchen wohl vergeblich nach einer zutreffenden. Was ist denn dieser Geist der Geschichte? Nichts Andres als der Geist des Weltgerichts, der

verkündet „par ce qu'on pêche on est puni?“ Findet man ihn darin, daß das Haus York sich selbst seinen Untergang bereitet? Aber in welchem Stück Geschichte und in welchem historischen Drama äußert sich diese Lehre nicht? Und hat der Geist der Geschichte nichts Andres zu thun, als sie zu verkünden? und sollte er sich mit Vorliebe eines so mäler- und wundenvollen Körpers, wie der der Richard-Epoche, bedienen um sich uns mitzutheilen? Nein — man finde die Offenbarung des Geistes der Geschichte in dem Fall des Orients vor dem Griechenthum, des Griechenthums vor dem Ansturm der Römer, der Römer vor der Kraft der Germanen — in diesen großen Ereignissen spricht sich ein großes geschichtliches Gesetz dramatisch aus; aber daß ein Bluthund ein entartetes Geschlecht niedermacht, ohne daß eine kräftige Hand ihm Einhalt geböte, daß die Dummheit und die Schlaffheit sich vereinen um ihm freies Feld zu lassen — das ist, in dieser Einseitigkeit dargestellt, etwas Monströses, geschichtlich, menschlich und künstlerisch Einziges — und darum ist Richard der Dritte nicht der „Körper des Geistes der Geschichte selber.“

Am 28. November 1797 schrieb Schiller an Goethe:

„Ich las in diesen Tagen die Shakespeareschen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richards III. mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob selbst ein Shakespearesches ihm den Rang streitig machen kann. Die großeu Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich neben einander. Daß der Stoff schou alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu Statten; Alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein aesthetische Rührung und es ist gleichsam die reine Form des Tragisch-Furchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis waltet durch das Stück in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus, von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's, wie der

Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentirt, was sich nicht repräsentiren läßt, ich meine die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearesches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert. — Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, die Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich conferireu."

Ein Ausspruch Schillers in Sachen des Dramas und des Theaters bedeutet zu viel, als daß er übersehen werden könnte, und dieser ist besonders merkwürdig, um nicht dem andersdenkenden Beobachter zu schaffen zu machen. Aber man vergegenwärtige sich die Umstände, unter denen Schiller ihn dem Freunde mittheilte. Er war mit dem ersten Act des Wallenstein beschäftigt und suchte während der Arbeit, noch unablässig erwägend und ändernd, nach der tauglichen Form für das geschichtliche Drama. Er hatte das deutliche Gefühl, daß die an die französische Technik sich anlehnende dramatisch so unschätzbare Gestalt, die er seinen Stoffen in den „Räubern" und „Kabale und Liebe" gegeben, im historischen Drama nicht absolut nothwendig und bei dem weiteren Terrain und dem reichlicheren Material, das die Geschichte bot, auch nicht schlechthin möglich war. Bescheiden angewandte scenische Freiheiten glaubte er sich nicht versagen zu müssen. Auch hatte er ja schon im „Fiesco" und „Carlos" von diesem, theatralisch immerhin zweifelhaften Recht, Gebrauch gemacht. Aber „Fiesco" und „Don Carlos" waren noch nicht eigentlich historische Dramen; selbst in dem letzteren Werk, so groß und stilvoll sein Schritt ist und eine so weite Perspective es eröffnet, überwiegt doch das private und rein menschliche Interesse. Nun trat ihm plötzlich eine ganze Reihe historischer Tragödien entgegen, in denen sich die sinnliche Lebendigkeit, die sich aufdrängende Gegenwart seiner ersten Dramen mit der Pracht, der Großartigkeit und der gedanklichen Freiheit seines „Carlos" vereinigt fand; er sah eine Ueberfülle von Stoff in ihnen zusammengedrängt und bemerkte, daß derselbe, wenigstens in den bedeutenderen Partien, nie drückend

wurde — der Shakespeareſche Vers und die „ſymboliſche“ Behandlung ſo manches Détails gab ihm eine lichte Erſcheinung. Kurz, hier waren Vorzüge, deren Verbindung Schiller noch erſt ſuchte und es war nur begreiflich, daß er, von der ihm neuen Gewalt darin gepackt, die Schwächen überſah oder zu gering anſchlug. Er konnte davon nur lernen, und es war heilſam, daß er es that. Auch nutzte er die Beobachtung, daß im Richard „die großen Schickſale, die ſich in den vorhergehenden Stücken angeſponnen, auf eine wahrhaft große Weiſe geendigt waren“ ſofort für die „Piccolomini“ und „Wallenſteins Tod“ — inſofern nicht zum Vortheil, als das erſte dieſer Dramen ſchlechthin ohne Abſchluß, das zweite ohne Anfang iſt. Ein Glück aber war es, daß Schiller in der Actualität ſeines Schaffens, das mit ſeiner Zeit enge Gemeinſchaft zu behalten trachtete, herausfühlte, daß es mit der Nachahmung des Shakeſpeareſchen Stils und der Shakeſpeareſchen Compoſitionsweiſe für uns nicht gethan ſei. Sein hoher Formenſinn, ſein architektoniſcher Verſtand kamen nicht in Gefahr in die Stilungleichheit Shakeſpeares zu verfallen und die äußere Zerriſſenheit ſeiner Werke zum Muſter zu nehmen. Nur maßvoll gab er der Scene im hiſtoriſchen Drama Freiheit und Beweglichkeit. Hätte er das Heil der deutſchen Bühne nicht in der klugen Verbindung der ſog. franzöſiſchen mit der engliſchen Technik erkannt — unſer Theater wäre verloren geweſen. Von Goethe war nichts theatraliſch Bahnbrechendes mehr zu erwarten — und die Romantiker? ſie brachten uns Calderon und ihre eigenen verworrenen dramatiſchen Producte, die alle Unarten Shakeſpeares, aber nicht einen ſeiner Vorzüge zeigten und die heute ſammt und ſonders verſchollen ſind. Zwar kam auch Schiller lange nicht zu völliger Sicherheit über den Stil des hiſtoriſchen Dramas, uud um einen vollkommenen Abſchluß ſeines heißen Ringens brachte uns der Tod — aber Tell und das Demetriusfragment eröffnen uns einen letzten Ausblick. Richard der Dritte erinnerte ihn an die „griechiſche Tragödie“. Er denkt dabei an die Verklärung und Beſchwingung des Stoffes, an den Kothurnſchritt der Tragik, der wie das Schreiten des Schickſals ſelbſt daher rauſcht. Wer Tell und den Demetrius aufmerkſam

lieſt, wird empfinden, daß auch Schillern in ſeiner Stilweiſe dieſe hohe Kunſt zur Wirklichkeit und zwar zu noch geläuterterer Wirklichkeit wurde. Iſt es zu verwundern, daß er, ſolche Ideale im Herzen, von dem, was ihm in den Roſen-Tragödien Vollkommenes entgegentrat, aufs Tiefſte getroffen wurde? Man kann in der That Schillers Worten im Großen und Ganzen vollkommen zuſtimmen, ohne darum zu glauben, er würde, wenn er an die Kritik im Einzelnen gegangen wäre, Alles als muſterhaft und der Nachahmung werth hingenommen und empfohlen haben.

Auch der Gedanke Schillers, den ganzen Cyklus der Königsdramen für die Bühne (zunächſt natürlich die Weimarer) einzurichten, iſt völlig begreiflich, und wenn man den erſten Eifer hinzurechnet, verſteht man ſeinen Glauben auch, „es könne dadurch eine Epoche eingeleitet werden.“ Die Weimarer Bühne durfte und mußte neben der Tageskoſt, die ſie wie alle Theater brachte, dem Publikum etwas Außergewöhnliches bieten; ſie war die Stätte, auf die ganz Deutſchland blickte, ſie hatte eine künſtleriſche Aufgabe zu erfüllen. Da Goethe ohnehin die Neigung hatte mit Novitäten nicht immer fruchtbringend zu experimentiren, ſo mußte die Darſtellung ſo gewaltiger Schöpfungen neben ſo manchem Schwächlichen und Verunglücktem doppelt wirken. Wenn irgendwo, ſo wäre ſicher Weimar der geeignetſte Ort geweſen, ſie einzubürgern. Ob der Verſuch trotzdem gelungen wäre? Ich glaube, nicht ganz. Das Publikum jener Zeit war noch kaum an die großen Errungenſchaften unſres deutſchen Dramas gewöhnt, an ſeine erſten mächtigen Flügelſchläge — und nun ſollte es vor eine ſo eigenartige Erſcheinung geführt werden, ſollte ſich mit fremder Politik, fremdem Patriotismus vertraut machen? Es kannte Shakeſpeare faſt nur in den dürftigſten Bearbeitungen, den „Hamlet“ z. B. in der Schröderſchen Veränderung, und nun ſollte es den Rieſen ſelbſt vor ſich ſehen? Die Dramen Shakeſpeares, die bis dahin auf der deutſchen Bühne heimiſch waren, waren die großen Tragödien von rein menſchlichem Inhalt — und nun ſollte das Publikum ſich plötzlich auch in dem Irrgarten dieſer politiſchen Intereſſen, in dem Dickicht dieſer Stammbäume zurecht finden? Es würde ſicherlich ſchwierig geworden

sein. Goethe und Schiller sahen die Dinge eben von ihrer hohen künstlerischen Warte. Für sie und die Kunstgebildeten, für die Schauspieler und die akademische Jugend wäre eine Aufführung der beiden Tetralogien Lancaster und York eine Art Fest gewesen, für die Dichter und Darsteller vielleicht sogar eine „Epoche". Aber die simplen Theaterbesucher, die doch das Volk repräsentiren, dem die Kunst gewonnen werden soll? Sie hätten vielleicht bescheiden geschwiegen, aber einen Gewinn hätte ihnen das Unternehmen nicht gebracht. Auch hätte die „Behandlung", selbst wenn sie „mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist", vorgenommen und so glänzend ausgefallen wäre, wie man es von Schiller erwarten durfte, schwerlich alle Bedenken beseitigt. Und wäre der große Dichter und Bühnenkenner auch mehr schonungslos als besonnen vorgegangen, er hätte immer noch zu viel stehen lassen müssen, zu dessen verständnißvoller Aufnahme das Publikum jener Tage nicht befähigt war. Man wolle doch nur beachten, wie jungen Datums diese Historien-Vergötterung immer noch ist und daß das Theaterpublikum nicht stets so anlockbar und willig wie das jetzige war. In der Chronik des Oldenburger Hoftheaters von R. von Dalwigk begegnen wir z. B. unter dem 2. October 1836 dem Abdruck folgender kritischer Worte über eine Vorstellung „Heinrichs des Vierten", I. Theil: „Wir dürfen es nicht den Schauspielern zuschreiben, wenn dieses Stück so wenig die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln konnte; ein jeder Akt machte das Haus leerer, nur Berninger-Falstaff erhielt einigen Beifall." Und dabei war Herr Berninger ein vortrefflicher Schauspieler und das Oldenburger Publikum an alles Gute, Erlesene gewöhnt. Man wird aber eben ein Drama erwartet und — nicht gefunden haben.

Man kann sich einen ungefähren Begriff von der Verwirklichung des Schillerschen Gedankens, wenn sie zu Stande gekommen wäre, und ihrer möglichen Folgen machen, wenn man an die der Bühnenwelt nun schon seit Jahren vorliegende Dingelstedtsche Einrichtung der Königsdramen denkt. Dieser, „wenn ihm eine Lust im Busen brannte", ebenso eifrige wie sonst laue und gleichgültige Pfleger der dramatischen Kunst setzte sich

zum Erben der Schillerschen Idee ein. Er unterzog sämmtliche acht Tragödien einer mehr oder weniger gründlichen Bearbeitung und hatte die Genugthuung in Weimar und Wien mit ihrer Aufführung einen vielberufenen großen Erfolg zu erringen und andre hervorragende Theater dem gegebenen Beispiel folgen zu sehen. Trotzdem habe ich mich durchaus nicht zu überzeugen vermocht, daß diese „That" mehr als ein sehr interessantes Experiment ist, und noch immer behaupte ich, daß die Wirkung mehr von einigen herrlichen Einzelheiten, als von dem dramatischen Ganzen ausgeht und daß der theatralische Effect zum guten Theil gar nicht Shakespeare, sondern dem Bearbeiter zuzuschreiben ist.

Dingelstedt begnügte sich bei „Richard dem Zweiten" und „Heinrich dem Vierten" damit, zahlreiche zutreffende Regiebemerkungen zu machen und den Schauspielern das Verständniß ihrer Rollen zu erleichtern — im Uebrigen ließ er die Stücke wie sie sind. Er konnte dies ohne Gefahr thun, denn „Richard der Zweite" ist so reich an vortrefflichen Spielscenen (der Zweikampf, Gaunts Tod, die Unterwerfung Richards unter Bolingbroke, die Parlamentssitzung, der Abschied der Gatten), daß man um ihretwillen die dramatischen und für unser heutiges Empfinden theatralischen Mängel gern in den Kauf nimmt. „Heinrich der Vierte" aber wird durch seine wunderbaren Episoden, durch die Charaktere Falstaffs, des Prinzen und Percys genugsam getragen; die Oede seiner Haupt- und Staatsaction durchwandern wir heutzutage gelassen, weil wir uns jeden Augenblick an den Zechbrüdern der Eastcheap-Schenke erholen können. Trotzdem hätte es Nichts geschadet, wenn Dingelstedt dem „Richard" eine größere Sorgfalt gewidmet hätte. Die Klagescene der Herzogin von Gloster ist auf der Bühne entbehrlich. Die erste Scene wäre mit der dritten, wie mir die sehr geschickte Einrichtung des Stücks durch Max Grube, der von 1879—1882 Regisseur des Bremer Stadttheaters war, bewies, sehr wohl zu verbinden gewesen. Auch sonst sind Zusammenziehungen denkbar und es wäre nur vortheilhaft, wenn sich ein Ausweg finden ließe, die letzte Verwandlung zu vermeiden und Bolingbroke im Kerker erscheinen zu lassen. Daß Dingelstedt im zweiten Theil „Heinrichs des Vierten" Fal-

staffs prachtvollste Scene, (die Wirthin, der Oberrichter und Gower) um ihr Ende verkürzte und dem dicken Helden damit seinen glorreichsten Sieg nahm („Tick für Tack, und somit in Ehren auseinander") spricht leider ebensowenig dafür, daß er den Humor des Charakters und der Situation völlig verstanden, wie seine unerschrockene Beseitigung des von Falstaff gefangenen Rebellen Coleville. Wie kann denn der „dicke Mann" ohne diesen Vortheil Gnade vor Johann von Lancasters Augen finden? ja wie durfte er es überhaupt wagen ihm ohne diesen Vogel im Garn zu nahen!

Die ernsthaftere Regiearbeit Dingelstedts beginnt erst mit „Heinrich dem Fünften", den er für die Verhältnisse der modernen Bühne außerordentlich geschickt umgestaltet hat. Es läßt sich zwar darüber rechten, ob es einem modernen Poeten erlaubt ist, eine Shakespearesche Figur so völlig nmzuschmelzen und mit eigenen Zuthaten zu versehen, wie Dingelstedt es mit König Karl dem Sechsten von Frankreich gethan hat — aber es ist nicht zu leugnen, daß die blasse, gleichgültige Rolle unter des Bearbeiters Händen farbig und theatralisch wirksam geworden ist, und so möge man ein Auge zudrücken! Alle sonstigen Neuerungen werden jedoch der unbedingten Zustimmung der Theaterkundigen sicher sein. Die Entfernung des Gerichts über die Hochverräther ist nicht minder löblich wie die Ausmerzung der französischen Lection der Prinzessin Katharine. Mit dem glücklichsten Gelingen ist die Scenerie vereinfacht und in das unruhige Gewelle der Handlung Fluß und Ordnung gebracht. Besonders geschmackvoll aber ist die Erhaltung des größten Theils der Chorusworte, die Dingelstedt an die dramatischen Personen (den Pagen und den König) leicht und natürlich vertheilt hat. Aus einigen Partien des vierten Chorus setzt sich ein Monolog Heinrichs im dritten Act zusammen, und so bleibt uns die wundervolle Schilderung des Abends vor der Schlacht unverloren:

„Vom Lager hallt zu Lager, durch der Nacht
Verborgnen Schooß, der beiden Heere Summen,
Die aufgestellten Posten hören fast
Der gegenseitgen Wacht geheimes Flüstern.

Wachtfeuer brennen hier und dort, es ſieht
Durch ihre bleichen Flammen ein Geſchwader
Des andern dunkelfarb'ges Angeſicht.
Roß droht dem Roß, ihr ſtolzes Wiehern dringt
Ins dumpfe Ohr der Nacht, und von den Zelten,
Den Rittern helfend, geben Waffenſchmiede,
Die Rüſtung mit geſchäft'gem Hammer nietend,
Der Vorbereitung grauenvollen Ton.

Stellen des zweiten und dritten Chorus,

„Jetzt wo die Jugend Englands ganz in Gluth,
Wo ſeidne Buhlſchaft hängt im Kleiderſchranke" u. ſ. w.

und die lebhafte Beſchreibung der Ausfahrt der Flotte vom Hampton-Damm werden zu einem Monolog des Pagen verwandt, der bei Dingelſtedt den erſten Act abſchließt. Daß ſich deſſen Bild damit erweitert, iſt gleichfalls im Sinne der Theaterwirkung gut zu heißen. Der Shakeſpeareſche Page iſt uns lieb geworden, aber er verliert ſich zu bald und iſt zu ſehr Skizze, als daß er auf der Bühne zur Geltung gelangen könnte, die vor Allem Deutlichkeit und ſatte Farben erfordert. Auch die übrigen Aenderungen Dingelſtedts entſpringen der bei einem ſo kundigen Bühnenpraktiker ſelbſtverſtändlichen Erwägung, daß die theatraliſche Wirkung ſich mit der dramatiſchen in ſo fern oft nicht deckt, als jene eine momentane ſein *muß*, während dieſe um ſo bedeutender erſcheint, je mehr ſie einer längeren ſorgfältigeu Prüfung Stand hält. Ein Werk, das in dem raſchen Verlauf eines Theaterabends an uns vorüberzieht, verlangt raſch und ſicher wirkende Mittel — der Zuſchauer, der Hörer darf nie in die Lage verſetzt werden, dieſe Scene oder jenes Wort zu deutlicherem Verſtändniß wiederholt zu wünſchen, wie er ſie bei der Lectüre eines Dramas zum zweiten Male *leſen* kann. Was ſich nicht mit augenblicklicher ſinnlicher Gegenwart aufdrängt, iſt nicht theatraliſch. Auch die gewichtigen, volllautenden Act- und Scenenſchlüſſe, die der Bearbeiter uns oft aus ſeinem eigenen poetiſchen Vorrath giebt, haben eine gute innere Berechtigung. Wir Modernen wünſchen mit dem inneren auch den möglichſten äußeren Zuſammenhalt der Handlung, den natürlichen Körper für den einheitlichen dramatiſchen Geiſt, und da uns derſelbe mit dem ein-

fachen Apparat der Shakespeare-Bühne nicht mehr beschceert werden kann, verlangen wir ihn in der Verdichtung der Scene, in der Vermeidung häufiger Verwandlungen. Da der Vorhang diesen Zusammenhang aber nun unerbittlich und nach den Actschlüssen nothwendig zerreißt, so haben wir das ganz natürliche Verlangen, die Scene und jedenfalls den Act sich nicht im Sande verlaufen, sondern mit dem Schluß eine bedeutende Handlung zu sehen, deren Bild uns gegenwärtig bleibt, ein bedeutendes Wort zu hören, das unsern Geist in Schwingung hält, nachklingt und uns zu dem folgenden Act hinüberleitet. Es mag sehr oft mit Schlußgruppen und gereimten Schlußtiraden ein grober Unfug getrieben worden sein — aber die vernünftige Absicht, die auch aus solchen Verzerrungen blickt, sollte man nie verkennen.

Am Freisten hat Dingelstedt „Heinrich den Sechsten" behandelt, von dessen wild zerklüftetem Bau er kaum einen Stein auf dem andern gelassen hat. Den ersten Theil ignorirt er bis auf einige wichtige Motive (den Streit der Rosenparteien im Tempelgarten, die Werbung Suffolks um Margarethen) gänzlich; mit der Geschichte der Pucelle verschont er uns; in zwei Theilen giebt er uns die Reste des ersten und den Inhalt des Shakespeareschen zweiten und dritten Theils mit einer Fülle eigener oft sehr willkürlicher Zuthaten in theatralisch wirksamer Fassung. Die Puristen mögen nicht mit ihm rechten, daß er die Geschichte der Herzogin von Gloster ausführt, daß er, um die Sprünge der Handlung von Frankreich nach England und umgekehrt zu vereinfachen, eine Scene der Margarethe und des Kronprinzen am Meeresstrande einschiebt — im Interesse des Theaters mußte er so verfahren; gerade „Heinrich der Sechste" konnte der Bühne nur durch eine gewisse Rücksichtslosigkeit der Bearbeitung zugeführt werden. Die engere Shakespearegemeinde jedoch und derjenige Theil der Kritik, der der Aufführung der Königsdramen zujubelt und der in ihrem Gelingen einen Beweis auch von der theatralischen Bedeutung Shakespeares für unsre Bühne erblickt, möge darauf aufmerksam gemacht sein, daß die erweisliche Theaterwirkung gerade Heinrich des Sechsten von den Errungenschaften der modernen Technik ausgeht, eben von der Einrichtung,

die Dingelstedt mit dem Werke vorgenommen hat, und daß der stärkste Beifall oft sogar (leider!) solchen Stellen folgt, in denen der Bearbeiter dem Dichter eine überflüssige und verletzende Gewalt angethan hat.

Das wird besonders deutlich, wenn man sich die Tödtung des jungen Prinzen von Wales an der Seite seiner Mutter bei Shakespeare und bei Dingelstedt vor Augen führt. Im Original sinkt Margarethe mit einem furchtbaren Schrei: „O kill me too" zusammen, bei Dingelstedt ruft sie:

„O seid barmherzig, tödtet mich mit ihm!
Mein einz'ges Kind!",

und der sterbende Prinz erwidert:

„Lieb' Mütterlein, gut Nacht!"

Dieser sentimentalen Veränderung entspricht dann Margarethens rührseliger Abgang mit der Leiche. Bei Shakespeare kennt sie ihrem Charakter getreu nur Flüche; bei Dingelstedt beschwört sie die Soldaten, die den Todten aufheben:

„Thut ihm nicht weh. Ich hab' ihn zart gewöhnt.
In meinem Schooße ist er eingeschlafen,
Das that er oft, da er noch kleiner war,
In diesen weichen Armen eingewiegt.
Ihr guten Leute, tragt ihn in sein Bettchen,
Allein behutsam, bitte: weckt ihn nicht,
Ihr hörtet ja, er seufzte „gute Nacht".
An meinen Busen legt sein hold Gesicht,
So hat er's gern. Nun kommt, Doch sachte, sacht!"

Man traut seinen Augen und Ohren nicht, so unerträglich, so ganz dem Charakter dieser furiarum maxima widersprechend sind diese Empfindeleien. Wer leugnet, daß Margarethe ihren hochherzigen Knaben liebt, den einstigen Erben der Krone! Aber sie liebt ihn wie die Löwin ihr Junges mit starkem, wildem Naturgefühl. Mit ihrem Haß hat sie ihn genährt, den eigenen Muth in seine Seele gepflanzt, aber um die Saugflasche und die Windeln hat sie sich vermuthlich niemals gekümmert. Und diese Päppelpoesie, dieser unwahre, alberne Theatereffect entfesselt im Theater regelmäßig den rauschendsten Applaus. Bedarf es noch weiterer Zeugnisse? Was das Publikum beklatscht, ist nicht die dramatische Größe Shakespeares, es ist die theatralische Gewandt-

heit seines Bearbeiters, der sein Publikum kennt und der sich, wenn es ihm gerade paßt, über den Dichter ungenirt hinwegsetzt. Und so berechtigter Aufmerksamkeit diese Aufführungen begegnet sind, so sehr ein Kreis künstlerisch Gebildeter, Presse und Shakespeare-Verehrung dafür gewirkt haben, so wichtig der Augenschein dieser Werke für den Dramatiker und Dramaturgen ist — für die Entwicklung der deutschen Kunst bedeuten die Vorstellungen auch heutzutage noch keine „Epoche". Als Werke Shakespeares gehören auch die Königsdramen der Welt an — aber, was ihre größte Bedeutung ausmacht, die enorme Kunst der Charakteristik, tritt in der Darstellung bei Weitem nicht so scharf hervor wie bei der Lectüre. Die eigentliche dramatische Führung ist in den Heinrichen fast durchweg unzulänglich, und zu dem goldenen Quell der Shakespeareschen Poesie dringt man während ihrer scenischen Darstellung nur ahnungsweise vor. Es wäre ganz gut begreiflich, daß ein ehrlicher Sinn, der sich bei ihrer Aufführung nicht sonderlich erbaut, sie gänzlich verkennte — und wer möchte diese Schöpfungen der mißverständlichen Kritik eines Publikums aussetzen, das von einem Bühnenwerk zunächst dramatische Concentration ohne Sprünge und Seitenläufer erwartet?

Es handelt sich hier nicht um persönliches Wohlgefallen oder dessen Mangel. Hätte ein Theater wirklich Platz für den ganzen Shakespeare, so würde ich ihn mir mit Freuden ansehen, denn auch aus der Darstellung selbst des geringsten seiner Werke werden uns helle Lichter entgegenblitzen, aber mit dieser privaten Erquickung und Belehrung hat die Entwicklung der deutschen Bühne Nichts zu thun. Und dabei ist noch gänzlich davon abgesehen, daß die Historien einen specifisch englisch-nationalen Charakter tragen, für den man unser Publikum doch unmöglich erwärmen kann. Ohnedies wissen die Nachbarvölker uns wenig Dank. Oder fällt es etwa den Engländern ein, den Wallenstein aufzuführen, sei es auch nur alle zehn Jahre einmal? Wer unserm Theater nützen will, der gebe uns vor Allem unsre deutschen Meisterdramen in steter Widerkehr, in mustergiltiger Darstellung, daneben selbstverständlich die ewigen großen Tragödien Shakespeares, die unserm Repertoire seit länger als achtzig Jahren angehören und

die ihren Werth nicht erst zu beglaubigen brauchen, die Wunderwerke der dramatischen Kunst, den „Hamlet", „Macbeth", „Othello", „Lear", „Coriolan", „Caesar". Nimmt man Fremdes auf (die besseren französischen Lustspiele dürfen schon um ihrer meisterlichen Technik willen nicht fehlen), gut — alles wahrhaft Dramatische und Theatralische, wenn es nicht unserer Empfindung völlig widerspricht, soll willkommen sein. Hat ein Theater Zeit genug, daneben auch die Königsdramen besonders zu pflegen, so mag es das thun; aber man leite aus ihrer Bevorzugung kein künstlerisches Verdienst her und mache die Aufführung nicht gar zu einer nationalen Pflicht! Was würde der große Genius, der sie geschaffen, sagen, sähe er diesen blinden Cultus! Er schuf für *seine* Zeit, für *sein* Volk, Großes und Uebergewaltiges — sorgen wir, Jeder, soweit er es vermag, für unsre Zeit und unsre Nation! Shakespeares Geist lebt lebendig in unsrer Literatur fort, auch ohne diese Verirrungen einer an sich liebenswerthen Pietät. Er bleibt für den modernen dramatischen Dichter der Spender ewigen dramatischen Lebens, wie er dereinst unsre Classiker begeisterte und ihre Kunstwerke mit vollenden half. Sein Triumphzug ist in Jahrhunderten noch nicht am Ende. Wenn Lessing, Goethe und Schiller in ihm das Heil des *germanischen* Dramas erblickten, so kehrt er siegreich jetzt auch bei den *romanischen* Völkern ein, zeigt die trockne akademische Schablone in all ihrer Hohlheit und Unfruchtbarkeit, indem er neben sie seine lebendigen, künstlerisch freien Geschöpfe stellt. Romanische Schauspieler (Salvini, Rossi) sind seine größten Interpreten. Triumphe wie die seines Geistes hat bis jetzt nur die Antike gefeiert. Aber wer möchte den *Geist* mit der *Form* verwechseln, in der er zur Erscheinung gekommen ist, das Vollendete dem Schwachen und Fehlervollen urtheillos gleichstellen? Ist Aeschylos minder groß, auch wenn seine „Perser" nicht das Repertoire der deutschen Bühnen beherrschen? Die wahre Verehrung gilt doch nur dem *Geist* der Kunst, der sich immer noch offenbart und offenbaren wird und den man lästert, wenn man ihn in der endlichen Form auch da verehren will, wohin sein Odem nicht gedrungen ist.

II.

Tragödien.

Julius Caesar.

In fast engem Anschluß an die Biographie des Plutarch behandelte Shakespeare den Caesarstoff und schuf aus ihm trotz der fast pedantischen Sorgsamkeit, mit der er seinem Erzähler folgte, eine seiner genialsten Tragödien, als deren Entstehungszeit das Jahr 1602 angenommen wird. Hier fehlt jede politische und tendenziöse Nebenabsicht — man athmet die reine Luft der freien Kunst. Weniger streng und herb als im „Coriolan" zeigt sich des Dichters schöpferischer Geist hier in aller Fülle und Mannichfaltigkeit; es strömt von Charakteren in der Fluth dieser eng sich drängenden, vielköpfigen Menge, die Fähigkeit der Individualisation ist zur vollkommenen Reife gelangt, sie schießt nicht mehr zügellos über ihr Ziel hinaus, aber, wie in stolzem Uebermuth und der Zuversicht, jeden Augenblick in ihren Hort zurückkehren zu können, wagt sie kecke Züge, die Niemandem als dem Genius verziehen, die aber auch Niemandem als dem Genius gelingen würden. Die wachsende Einsicht in den menschlichen Organismus ging bei Shakespeare Hand in Hand mit der Kraft, seine Gesichte in die Erscheinung umzusetzen: und in dieser Fähigkeit ist er unerreicht; die künstlerische Arbeit aber, dieser unerläßliche Factor zum Gelingen eines harmonischen Kunstwerks, verbündet sich auch in dieser gewaltigen Schöpfung noch nicht immer in hinlänglich fördernder und, wenn es sein muß, einschränkender Weise mit der Production. Das, was den über der stofflichen Masse waltenden ordnenden Geist am Sichtbarsten

verrathen könnte, das Architektonische des Dramas, seine Composition, ist ungleich. Bis zum dritten Act hebt sich Alles in gewaltiger Steigerung — dann aber erlahmt das dramatische Interesse völlig. Die Streitscene des vierten Actes, für sich betrachtet eine der größten poetischen Thaten Shakespeares, wird auch nicht durch die schwächste Klammer mit dem Voraufgegangenen verbunden, geschweige denn erwächst sie organisch aus der Handlung. Sie interessirt uns nur, weil die Helden der Verschwörung, Brutus und Cassius, sie ausfechten, aber dies Interesse, an die Persönlichkeit dieser beiden Männer geknüpft, deren Fühlen und Denken nach dem großen entscheidenden Schlag uns, nachdem wir einmal für sie warm geworden, natürlich nicht gleichgiltig ist, ist ein rein romanhaftes. Wer ist uns Lucius Pella, der von den Sardern bestochen sein soll? Wir kennen ihn gar nicht. Was erhält man für Aufklärungen über das verweigerte Geld? Keine. Das Ganze ist ein bloßes Zwischenspiel, das man nur darum nicht wegwünschen mag, weil es die Charakteristik der Beiden ganz herrlich vollendet und weil es den idealen Gedanken der Tragödie, den Sieg des herrschgewaltigen Caesarengeistes über den unpraktischen politischen Idealismus und seine leidenschaftlichen Bundesgenossen durch den Zerfall im Lager der Verschworenen vortrefflich verdeutlicht. Das dramatisch Fehlerhafte der zweiten Hälfte der Tragödie ist übrigens nicht an den Apparat der Shakespeareschen Bühne geknüpft. Es steckt innerlich und wäre auf jedem Scenengerüst verwerflich.

So scharf aber der Mangel der dramatischen Verbindung der drei ersten mit den beiden letzten Acten betont werden muß, so sehr muß anderseits darauf hingewiesen werden, daß die ideale Einheit beider Theile durchaus gewahrt ist. Man hat dies oft in Abrede gestellt und ich selbst habe mich eine Zeit lang der Meinung zugeneigt, bald sei Caesar der Held des Dramas, bald Brutus, bald Cassius. Diese Ausstellungen vereinten sich auch wohl mit dem Vorwurf, das Stück entspreche seinem Titel nicht, und trage ihn jedenfalls mit Unrecht; es sollte besser Brutus heißen. Solche Vorwürfe sind, wie ich bemerkt zu haben glaube, specifisch deutsch und ausnehmend kleinlich. Der Titel bestimmt

das Drama auf keinen Fall, zwar wohl das Drama den Titel, aber ein Mißgriff in der keineswegs immer leichten Wahl desselben ist eine Geringfügigkeit, die höchstens kurz erwähnt werden darf, aus der Folgen ziehen zu wollen jedoch in den meisten Fällen eine Einseitigkeit und Ungerechtigkeit sein würde. In Bezug auf Shakespeares „Caesar" beweist der Tadel überdies einen Irrthum, denn wer der Held der Tragödie ist, das hat u. A. Edward Dowden in seinem „Shakespeare" (Deutsch von Wagner. Heilbronn 1879) in überzeugendster Weise ausgesprochen. „Julius Caesar", sagt Dowden, „ist zwar der Protagonist der Tragödie, aber nicht der Caesar, dessen körperliche Erscheinung hinfällig ist, dessen Geist an Kraft und fest auftretender Energie abnimmt, der Caesar, der allen Zufälligkeiten des Geschickes ausgesetzt ist. Diese körperliche Gegenwart Caesars kommt erst in zweiter Linie in Betracht; und wenn sie verschwindet, kann wohl auch Octavius die Stelle ausfüllen. Es ist der Geist Caesars, der die ganze Tragödie beherrscht." Dies ist eine der richtigsten dramaturgischen Beobachtungen, die je gemacht ist. In der That, es ist Caesars Geist, es ist die durch diesen einen Mann für alle Zeiten geschaffene Caesarenidee, gegen welche Brutus und Cassius kämpfen, und, wie es nicht anders sein kann: vergeblich. Das, was sich dem Brutus in gespensterhafter Erscheinung mit dem Orakelwort: „Bei Philippi sehen wir uns wieder" anzeigt, ist dasselbe ungreifbare, unkörperliche Etwas, das zu Caesars Lebzeiten mit ihm herrschte, das seinen körperlichen und geistigen Verfall überdauert hat und das nun auch seinen Tod siegreich überdauert.

Mit dieser dichterischen Absicht steht auch die Art und Weise, wie Shakespeare den großen Julius gezeichnet, in offenbarstem Einklang. Der allgewaltige Weltbeherrscher, der Mann, dem Nichts widerstand, der Alles fertig brachte, ist nicht mehr, als uns der alternde Caesar am Tage des Lupercalienfestes zum ersten Male entgegentritt. Aber aus dem Wirken seiner besten Jahre hat sich ein ideales Caesarbild losgelöst, das unzerstörbar ist und das bleibt, ob nun der leibliche Mensch ihm entspricht oder nicht. Den heiligen Schauer des Sagenhaften breitet es um

die Stirn seines Schöpfers und Urbildes. Widerspruchslos schlägt es das Volk und die Großen in seinen Bann, und Volk und Große (Antonius) behalten mit ihrer Verehrung Recht. Diejenigen, die sich gegen sein geheimes Walten auflehnen, die den Geist des Caesar von seinem Körper nicht zu trennen vermögen, die unpraktischen Theoretiker, die Rationalisten — wie bitter rächt sich ihre Kurzsichtigkeit und ihr Unglaube! Wir selbst, die Hörer, die Zuschauer, spüren diese geisterhafte Größe und spüren sie um so deutlicher, je weniger der wirkliche Caesar sich mit den riesigen Contouren seines Abglanzes deckt. Eine solche Macht von einem solchen Manne ausgeübt wäre undenkbar, wenn nicht ein Heiliges mit ihm wäre, das ihn mit undurchdringlichem Panzer umgiebt. Caesar selbst fühlt sich als uneins mit seinem Idealbilde: er spricht von sich in der dritten Person, ähnlich wie es die Schillersche Jungfrau thut, als der Geist über sie kommt und sie von ihrer visionären Höhe auf das Hirtenmädchen herabblickt, das ihren ländlichen Frieden und ihre Heerde verläßt. Nur ist der Standpunkt Caesars ein andrer: er blickt zu seiner Idee wie zu einer höheren Macht *hinauf*, sie ist es, die wie über Andre, auch über ihn selbst Gewalt hat und oft gegen sein Empfinden seine Handlungen bestimmt.

Diese Anschauung des Dichters kommt nun zugleich auch der Begründung der Verschwörung auf das Allerbeste zu Statten. Wer eine caesarische Gottheit nicht anerkennen kann und will, wem der republikanische Gedanke höher steht als die genialste Tyrannis, das Gesetz höher als die Persönlichkeit und ihre Traditionen, der findet an dem Caesar der Dichtung nächst der Achillesferse wohl auch noch das Siegfriedmal: er ist an mehreren Stellen verwundbar. Bei seinem ersten Auftreten zeigt er sich abergläubisch. („Vergeßt, Antonius, nicht, in eurer Eil' Calpurnia zu berühren ꝛc.") Er ist auf einem Ohre taub. („Komm' mir zur Rechten, denn dies Ohr ist taub.") Er hat die fallende Sucht. (Casca: „Er fiel auf dem Marktplatze nieder, hatte Schaum vor dem Munde und war sprachlos." — Brutus: „Das kann wohl sein, er hat die fallende Sucht.") Sieht man von dem, was er war, ganz ab, und betrachtet man ihn nur, wie er

ist, so haben wir den ausgemachten würdevollen Renommisten vor uns, der auf die Unwandelbarkeit seines Entschlusses pochend doch seinen Entschluß jeden Augenblick ändert:

Calpurnia.

Was meint ihr, Caesar, denkt ihr auszugehn?
Ihr müßt heut keinen Schritt vom Hause weichen.

Caesar.

Caesar geht aus. Mir haben stets Gefahren
Im Rücken nur gedroht. Wenn sie die Stirn
Des Caesar werden seh'n, sind sie verschwunden.

Erhaben wiederholt er auf die Bitten seiner Gemahlin noch zweimal: „Ich gehe dennoch aus" — „Und Caesar wird doch ausgehn", nachdem er vorab von sich und der Gefahr gesagt:

„Wir sind zwei Leu'n, an einem Tag geworfen,
Und ich der ält're und der schrecklichste."

Wie klein muß dem Auge des Gegners, des Zweiflers der Mann erscheinen, der nach diesen Uebertreibungen alsbald die bittende Calpurnia ohne allen Uebergang mit den Worten beruhigt:

„Ja, Marc Anton soll sagen, ich sei unpaß,
Und dir zu lieb will ich zu Hause bleiben."

Nun aber kommt der kluge Decius Brutus, ihn in den Senat abzuholen. Sehr fein berührt er den empfindlichsten Punkt seiner Seele. „Wenn Caesar sich versteckt, wird man nicht flüstern: Seht, Caesar fürchtet sich?" Und Caesar läßt sich fangen und geht endlich doch aus.

Und ist es keine Rodomontade, wenn er in der Curie den ihn um die Rückkehr des Publius Cimber scheinbar bedrängenden Verschworenen antwortet:

„ . . . Ich bin standhaft, wie des Nordens Stern,
Deß unverrückte, ewig stäte Art
Nicht ihres Gleichen hat am Firmament.
Der Himmel prangt mit Funken ohne Zahl
Und Feuer sind sie all' und jeder leuchtet,
Doch Einer nur behauptet seinen Stand.
So in der Welt auch; sie ist voll von Menschen,
Und Menschen sind empfindlich, Fleisch und Blut,
Doch in der Menge weiß ich Einen nur,
Der unbesiegbar seinen Platz bewahrt,

Vom Andrang unbewegt; daß ich der bin,
Auch hierin laßt es mich ein wenig zeigen,
Daß ich auf Cimbers Banne fest bestand
Und drauf bestehʼ, daß er im Banne bleibt."

Das ist im Grunde Alles nur Wortschwall. Noch eben sehen wir ihn im Innern seines Hauses zwei Mal rasch hintereinander seinen gewichtig kundgegebenen Willen ändern — hier ist er der Unerschütterliche. Aber er darf mit seiner Scheingröße prunken, weil die Macht seiner einstigen wahren Größe noch in ihm und um ihn nachwirkt.

Giebt ihm der Ausgang Recht, so kann man doch anderseits den Mißvergnügten ihren Anschlag nicht allzu sehr verdenken. Für sie ist Caesar ein schrullenhafter Tyrann, dessen Bahn sich abwärts neigt, der, je mehr ihn die einstige Sicherheit, die ihn Alles wagen und erreichen ließ, verläßt, willkürlich und eigensinnig zu werden beginnt. In die Hände eines solchen wollen die Brutus und Cassius Rom nicht gelangen lassen. An die Stelle des frischen Volkswillens hätte er seine trockene Marotte gesetzt; nicht das Volk, *er* wäre der Staat geworden. Daß sie nicht sehen, wer unsichtbar für ihn streitet, ist ihre Schuld und ihr Verderben. Auf das Einfachste entwickelt sich aus der von Shakespeare gezeichneten Persönlichkeit die Verschwörung. Niemals braucht man seine Geschichtskenntnisse zu Hülfe zu rufen. Ohne diese zahlreichen kleinen Züge hätte Shakespeare einen viel weitschichtigeren Apparat anwenden und uns zeigen müssen, was denn Caesar so Verderbliches *gethan* hat, daß selbst Marcus Brutus seinen Tod beschließt — oder er hätte uns ganz im Dunkeln gelassen. Brutus hat den einstigen, den idealen Caesar geliebt; die Herrschsucht regt sich und er erschlägt ihn. Antonius dagegen, der selbst ein Mensch der Willkür ist, ein liebenswürdiger Ichmensch, der sich um die Welt und ihr Urtheil nicht kümmert, nimmt an den Aeußerungen des Eigenwillens am Caesar keinen Anstoß. Er findet sie ganz begreiflich, er hält sie für ein Vorrecht des Genius. Wie man *ihn* hat gewähren lassen, so ließ er den Caesar gewähren. Seine Liebe zum großen Julius ist unverkümmert dieselbe geblieben. Sie spricht bei der Leiche in

wahren, rührenden Tönen, ja, es ist, als fühlte er, selbst eine Caesarennatur, sich auch selbst in's Herz getroffen. Was die Moralisten, die Anhänger der stoischen Philosophie, mit eisenbewehrter Faust niederschlugen, er hätte es mit einem freundlichen Scherzwort ausgelöscht. Das sind die Gegensätze, die über der Leiche in streitende Bewegung gerathen: dort das abstracte Gesetz, die principielle Freiheit, hier die blühende Persönlichkeit, die durch kein Gesetz, sondern durch sich selbst frei ist und den zu rächen geschworen, der war wie sie: Brutus auf der einen, Antonius auf der andern Seite, ein unvergleichlicher dramatischer Gegensatz, der in den Reden der beiden Widersacher auf dem Forum zum wunderbarsten Ausdruck kommt. Allein von der Forumscene aus ließe sich die Persönlichkeit Beider construiren, auch wenn man sonst Nichts von ihnen wüßte.

Brutus spricht einfach und prunklos, mit einer nicht ganz unabsichtlich etwas provocirenden Deutlichkeit und Herbheit. Nicht als wollte er den Stoiker schauspielern und als coquettire er mit seinem strengen Römerthum — aber es liegt im Charakter dieser ehrlichen Männer des Princips, dieser lautren, durch keine Eigeninteressen bewegten Idealisten, für sich eher zu wenig als zu viel zu thun. Um den Verdacht abzuwehren, als ständen sie nicht ganz und voll für ihre Thaten ein, reden sie lieber zu ihren Ungunsten als zu ihren Gunsten: wenn sie nur ihrem Princip Nichts vergeben. Anstatt die Gegensätze zu mildern, verschärfen sie dieselben. Es ist aber auch, als wenn die gewaltsamen, kraftvoll concentrirten Sätze seiner Rede wie ein Trupp schwer Geharnischter aufgeboten wären, um den weichen Grund seiner Seele, in dem das Gewissen schlummert, niederzustampfen. Er will nicht hören, was es ihm im Erwachen zuflüstert, aber er hört es doch: es schläft nicht lange, von seinem ersten Auftreten bis zu seinem Ende raunt es ihm prophetische Warnungsworte. Wenn Brutus für uns verstummt, merkt er heimlich auf die innere Stimme, und oft spüren wir, auch während er redet, deutlich, wie sie ihn unabläßig beschäftigt. Schon sein persönliches Verhältniß zu Julius Caesar macht es ihm unmöglich, ungetheilten Herzens in den politischen Kampf zu gehen. Nicht ein

einziges Mal wird er seines republikanischen Glaubens froh. Ein schwerer Ernst lastet auf ihm. Unter Zaudern und Hinterhalten wird der tödtliche Entschluß in ihm geboren. Er entspringt nicht frei und nothwendig in seinem Gemüth: die Freunde helfen ihn geschäftig entbinden. Und als sein Entschluß endlich That werden soll, als alle seine Nerven sich zu der großen Entscheidung spannen müssen — auch da trägt sein Aufschwung die Züge schmerzlicher Resignation. Er zückt das Messer wie ein Priester. Ein „Opferer", kein Schlächter will er sein. Nun aber, sollte man denken, würde die einmal beschlossene That auch rasch und entschieden zu Ende geführt, der Mann des Princips würde eben um seines Princips willen jede Bedenklichkeit überwinden und durch seine Liebe nur zu unerbittlicherem Handeln bewegt werden? Doch nicht! Brutus ist der Letzte, der seinen Dolch in die Brust des schon zum Tode Getroffenen taucht, er hilft zur That, als sie schon begangen ist. Also bis zu diesem Augenblick warnte ihn der Geist. Es ist nicht Zweifelmuth, viel weniger Muthlosigkeit: ein Brutus ist der Tapferste Aller. Aber er ist zu ehrlich um mit erzwungener Ueberzeugtheit von der absoluten Richtigkeit seines Schritts das, was ihn warnt, zurückzuscheuchen. Unwillkürlich schimmert seine Sorge und seine Gewissensscheu aus seinem Thun hervor. Er kannte Caesar und mußte sich, wie heilig ihm immer sein politisches Ideal war, sagen, daß diesem Manne mehr zum Heile Roms gelungen sei als allen Persönlichkeiten und Regierungsformen vor ihm. Er ist nicht so blind um zu verkennen, daß, wie sehr ihm auch die Republik, tadellos verwaltet, die Krone aller Staatssysteme sein mochte, doch alle politischen Ideen mit den Menschen, die sie ausführen, zu rechnen haben und daß die beste Regierungsform, durch schlechte Organe gehandhabt, das Verderben der Völker werden kann. Wenn irgendwo, so war es der Persönlichkeit eines Caesar gegenüber für ihn geboten, einen Vergleich zu schließen. Statt dessen verharrt er, um seiner philosophischen und politischen Tugend Nichts zu vergeben, unpraktisch und gegen das Gefühl, das ihn richtig warnt, auf seinen Constructionen. Wenn ihm auch die Schwächen des alt gewordenen Caesar äußerlich Recht

zu geben scheinen, seiner Seele kündigt sich der geistige Caesar an, der den leiblichen beschirmte, und diesen feinen, aber vernehmlichen Wink glaubte er nicht beachten zu dürfen. Er wollte auch in seiner Politik ganz Jünger jener großartigen, übermenschlichen Philosophie sein, die den kategorischen Imperativ mit Dolchen und Keulen bewehrt und, damit ihre abstracten Gebote erfüllt werden, die zartesten und heiligsten Regungen des Herzens opfert. Während er aber glaubt, die letzten Schlüsse aus seiner ehrlichen Gesinnung zu ziehen und nach außen hin ganz das zu sein, was er innen ist, zerfällt er durch seine That gerade mit seinem inneren Genius. Was ihn vor der Ermordung seines großen Freundes warnte, wird ihm nach seinem Tode entsetzlich klar. Jetzt sieht er, daß er etwas gethan, was er nie hätte thun sollen, was er auch nie recht eigentlich thun wollte, etwas, das überdies das Ideal, das er verwirklichen wollte, kläglich zerschellt. Das, was seine große Seele am Tiefsten verachtet, das Geld, muß den Grund hergeben ihn und Cassius zu entzweien. Das Verderben naht sich ihm und seinen Freunden mit raschen Schritten. Der gute Engel seiner Seele ist zum bösen geworden und kündet ihm in der Gestalt des großen Julius seinen Untergang an.*) Ein Geringerer als Caesar, der einseitige, kalte Octavius tritt an die verwaiste Stelle und mit ihm hält eine lange Reihe furchtbarer Selbstherrscher in Rom ihren verheerenden Einzug. Dieser tragische Ausgang entspricht der Tragik des Zwiespalts im Brutus. Ueber den Idealisten triumphirt die kecke, entschlossene Weltklugheit, die nicht nach Gründen fragt, der jedes Mittel heilig gilt, das sie zum Ziele führt.

Nur einem großen Dichter konnte es gelingen, uns eine hohe und liebenswerthe Natur im Zerfall mit sich zu zeigen, ohne ihrer Hoheit und Liebenswürdigkeit das Mindeste zu nehmen. Wie aus dem verfallenden Caesar noch der einstige ideale Caesar

*) Braucht es gesagt zu werden, daß Caesars Geist keine Realität für sich hat, daß er kein außerhalb der Seele des Brutus leiblich umgehendes Gespenst ist, daß er mithin auf dem Theater auch nicht eher sichtbar werden darf, als bis Brutus selbst ihn erblickt? Bei der Vorstellung des Münchener Gesammtgastspiels (1880) hatte man diesen Fehler begangen.

hervorleuchtet, so erkennen wir auch in dem schwankenden, zögernden, reizbaren und eigenwilligen Brutus trotzdem den idealen Menschen. Shakespeare bringt seinen Helden um den hinreißenden Vorzug der Idealisten, mit voller Schwärmerei für seine Sache zu reden und zu handeln — und doch zweifeln wir keinen Augenblick: hier ist ein ganzer Mann. Nie empfinden wir die Störungen anders als momentane; durch das vorüberziehende Gewölk blitzt nur heller und sehnsuchterweckender die Sonne. Ein Gemüth, in dem kein Falsch ist, ein Geist, der sich über alles Niedrige adlergleich emporschwingt, ein Herz, dem man nicht grollen könnte, ein großer durch und durch sittlicher Charakter! Mit welcher Zartheit sorgt er für seinen jungen Diener, auf wie edlem Grunde ruht der Bund mit seinem Weibe — das erhebendste eheliche Verhältniß, das Shakespeare je gezeichnet —, wie tief erschüttert uns sein kurzsilbiges Geständniß, „Portia starb", wie unwiderstehlich wirkt seine milde Versöhnlichkeit und die echt männliche Offenheit, mit der er seine Schuld am Streit einzugestehen bereit ist. Man darf nur die Quelle seines heftigen Zornausbruchs nicht verkennen. Nach Cäsars Tode fühlt er sich mehr als je uneins mit sich, leise meldet sich die Reue, Portias jähes Ende häuft neue Leiden auf die alten — so, im Herzen wund und durch die kleinlichen Vorfälle im Heere, den Geldmangel, die Verurtheilung des von den Sardern bestochenen Lucius Pella, erbittert — so findet ihn der vierte Act. Die Unterdrückung seines großen Schmerzes hilft ihm Nichts. Sie macht ihn nur desto aufgeregter. Die Schmähungen, die er dem Cassius zuruft, sind die Entlastung des gepreßten Herzens — sie treffen nur das unrechte Ziel. Im Grunde grollt er dem Cassius nicht sehr; darum geht auch die Versöhnung leicht und ohne aufdringliche Herzlichkeit vor sich. Er wollte sich als Stoiker dem Gram nicht hingeben. Hätte er weinen können oder wollen — die ganze Streitscene wäre nicht da. Sein der reinsten, kühlsten Quelle entspringendes herbes Heldenthum kann auch nur der leidenschaftliche Cassius, und auch dieser nur einen kurzen Augenblick, verkennen. Freunde und Feinde sehen mit Bewunderung auf diese seltene Verkörperung einer Idee. Die letzten Worte

des Antonius sind die ruhmvollste Grabschrift für den Todten. „Dies war ein Mann!"

So einseitig Brutus, so vielseitig ist sein siegreicher Gegner! Die ersten Worte des Antonius an der Bahre Caesars — und man zweifelt keinen Moment, wohin sich die Wage neigen wird. Cassius kannte die bestrickende Gewalt dieses Meisterredners nur zu gut, er hatte mit nur zu erwiesener Berechtigung seinen Freund gewarnt, ihm das Wort zu verstatten. Man kann das Genie nicht glänzender verkörpern, als es Shakespeare im Antonius gethan hat: aber es ist nur das Genie des flüchtigen Augenblicks, das sich alle Herzen unterjocht, allmächtig, so lange es jung ist, ein Zerrbild seiner selbst, sobald es altert, Nichts mehr, sobald es gestorben ist. Auch Caesar ist ein Genius, aber ein Genius der reifen, unvergänglichen That. Ihn überdauern seine Werke — mit einem Antonius stirbt seine Bedeutung dahin. Nur auf das Leben in Fleisch und Blut ist er angewiesen; so faßt er es denn auch kräftig in seine Arme. Wenn Brutus nur Mann ist und sein will, so entfaltet sich im Antonius neben dem Männlichen Alles, was der Mensch vom Weibe in sich hat, um es unwiderstehlich „menschlich" zu machen. Die Zweiheit der Geschlechter scheint in seiner universellen Natur aufgehoben zu sein. Wenn Brutus dem Volk seine That gleichsam vor die Füße wirft, umgeht Antonius es in weitem Bogen, bis alle Köpfe und Herzen geöffnet sind, seine Anschläge aufzunehmen und ihm blindlings zu huldigen. Mit feineren Künsten wirbt keine Phryne um den Mann, den sie an ihren goldenen Zügel spannen will, als die Rede des Antonius um die Gunst des Volkes buhlt. Alle Mittel der List werden aufgeboten: der bescheidenste Ernst, die biederste Einfalt des schlichten Mannes, der sich auf's Reden angeblich nicht versteht, die Anfangs leise tastende, dann immer kecker zugreifende Ironie, ein schlaues Anziehen und Abstoßen, das die Nerven ungeduldig reizende Hinhalten, bevor es zur Verlesung des Testamentes kommt, der des größten Schauspielers würdige Knalleffect der Enthüllung des durchbohrten Leichnams. Diese Rede ist ein wahres Musterstück der Sprachkunst und Diplomatie, die kostbarste Vereinigung wahren Gefühls mit aller Fähigkeit es

komödiantisch für die Zwecke des Redners zu verwerthen. Diese Charaktere, die es verstehen, gewissermaßen sich selbst, ihre eigene Rolle zu spielen, sind selten, aber sie sind echt. Das politische Leben aller Culturvölker kennt sie. Unbefangene Gemüther können ihnen nicht widerstehen. Wenn ihnen je ein Zweifel an ihrer Ehrlichkeit kommen möchte, so sorgt ein untrügliches Zeichen wahrer Empfindung rechtzeitig dafür, jeden Verdacht zu zerstreuen. Auch Antonius' Augen sind „feuerroth vom Weinen" — wer aber widerstände dem Zeugniß einer Thräne, wenn er nicht ein ausgemachter Skeptiker wäre? Auch hat Niemand Grund zu zweifeln, daß Antonius wahrhafte Thränen weint. Wir selbst waren Zeugen, wie er, allein mit dem todten Caesar und dem Diener des Octavius, alle Fassung verlor und dem in Weinen ausbrechenden Sklaven zurief:

„Leid, seh ich wohl, steckt an; denn meine Augen,
Als sie des Kummers Zähren sahn in deinen,
Begannen sie zu fließen."

Auch hierin ist Antonius von Brutus unterschieden. Diesen würde eine Thräne in seinen Augen entehren; des Mannes, und nun gar des Stoikers ist sie unwürdig. In der weicheren, geschmeidigeren Natur des Andren bricht der Schmerz unverhalten hervor; er denkt nicht daran seine Rechte zu verkümmern; anstatt ihn zu verbergen, macht er den Genossen seiner Trauer noch darauf aufmerksam: „Leid, seh' ich wohl, steckt an." Auch weiß er ganz gut, daß diese Rührung der kräftigste Appell an die Sympathie des Volkes ist. Mit diesem Erbtheil vom Weibe ködert er das ganze gewaltige Rom. „Poor soul!" nennt das Volk ihn — ihn, der mit ihnen Allen spielt.

Vollkommen geht in diesem Antonius des öffentlichen Lebens der Genußmensch Antonius auf. Aus seinen etwas weichlichen Alcibiadeszügen spricht die unverwüstliche Kraft des Mannes, aber auch die schlaffe Sinnenlust des Weibes. Sie sind nur so lange schön, als die Jugend sie durchlodert. Wenn die Runzeln kommen, werden sie den unerfreulichen Anblick eines greisenhaften Knabenantlitzes gewähren. Wie es Köpfe giebt, die erst im vollen Mannesalter schön werden, giebt es andre, die nur für die Jugend

geschaffen zu sein scheinen. In späteren Jahren nehmen sie den Typus alter Schauspieler an. Den Antonius denke ich mir so. Auch ihm geht es dereinst ähnlich wie seinem königlichen Freund und Herrn. Er überlebt sich, seine Siege bleiben aus, seine Leidenschaft strömt nicht mehr voll dahin: kleine Ausbrüche der Laune treten an ihre Stelle. Aber er hat wie Caesar Nichts gethan, was ihn überdauerte. Der Fall des Helden in „Antonius und Cleopatra" predigt ein lautes „Alles ist eitel." Doch diese Zeit liegt noch fern. Dem Antonius des „Julius Caesar" steht das Leben noch dicht und schwer in Garben. Er darf sich Alles erlauben und er thut es. Als er den Gewaltigen todt an der Bildsäule des Pompejus liegen sieht, bricht er in pathetische Klagen aus — unbekümmert um die Verschworenen, die er durch jedes Lob beleidigt, das seine Lippen dem Caesar spenden. Keine schwächliche Vorsicht bewegt ihn, seine Trauer zu verbergen und eine Rolle zu spielen, deren Falschheit jedem offnen Auge sofort hätte klar werden müssen, aber es ist auch kein fassungsloses Sich-Vergessen, das ihn die Gefahr seiner Lage übersehen läßt: die großartige Kühnheit seiner Persönlichkeit ist es, die er wenigstens auf kurze Zeit seinen Feinden zeigen muß, wie sie ist; er reizt die Verschworenen, aber er weiß auch, mit wem er es zu thun hat, er weiß, daß es ihm an Mitteln nicht fehlen wird, sich aus jeder Schlinge zu befreien, die ihm seine Waghalsigkeit überwerfen könnte. Nur das Gefühl der üppigsten Lebenskraft und der vollendeten Sicherheit, die ihn bislang, und immer glücklich, geleitet, kann ihn verführen sich selbst auf Tod und Leben auszusetzen. Sein Calcul auf den Großsinn des Brutus täuscht ihn nicht. Aber wie nun, wenn Cassius Mittel und Wege gefunden hätte ihn an dem öffentlichen Auftreten auf dem Forum zu hindern oder ihn aus dem Wege zu schaffen? Der Ausgang giebt dem Antonius Recht, und alle unsre Bedenken müssen verstummen.

Wie Julius Caesar eine einzige unersetzbare Persönlichkeit ist, so stehen auch Brutus und Antonius trotz ihrer Verbündeten und ihres Anhangs im Grunde allein. Der blutlose Geist des berechnenden Octavius ist für den Schimmer und den Reichthum der Natur seines Genossen im Triumvirat ohne alles Verständniß,

Marcus Lepidus nur „der Esel, der Gold trägt.“ Brutus hatte einen einzigen tapfren Kameraden, aber dieser ist nicht mehr, als er seiner am Meisten bedurft hätte (nach Caesars Tod), und es war — ein Weib, Catos Tochter, des Brutus Portia. Sie liebt und vergöttert ihren Gatten, sie ist bereit, alle seine Gedanken und Thaten zu den ihrigen zu machen, aber sie ist durch die Schranken ihres Geschlechts gebunden. Nicht ihres Vaters und ihres Mannes Geist verlöscht die Frau in ihr: und das macht sie so schön, so wahr. Sie kann sich eine Wunde an der Hüfte beibringen (sie will nicht umsonst Catos Tochter sein), aber sie vermag nicht, auf ihr zartes und inständiges Flehen in das große Geheimniß ihres Mannes eingeweiht, ihre Ungeduld zu beherrschen, ihre Unruhe zu verbergen; sie verräth sich, ohne es zu wollen. Als die Ereignisse über den Häuptern der Verschworenen zusammenbrechen, kann sie wohl mit raschem Entschluß „Feuer schlingen“, aber auch in diesem zwecklos übereilten Selbstmorde kennzeichnet sie sich nur als Weib. Das große Schicksal entwaffnet sie zu früh. Gerade als es gilt sich zu bewähren, stürzt sie sich vorschnell in den Tod. So wird der Stoicismus auch an ihrem Geschick, wie an dem ihres Gatten, der sich gegen seine Lehre selbst entleibt, zu Schanden: ein ernster, schwerer Spruch der Ironie des menschlichsten aller Dichter gegen das übermenschliche Wollen und seine Philosophie.

Cassius hat des Brutus Vertrauen und seine Freundschaft — wie wenig kommt aber auch er der weihevollen Größe seines Freundes nahe! Er ist gewiß kein unedler Mensch, ihn leitet bei seinem Wirken, soviel er weiß, kein anderer Vortheil als der des Staates; den Vorwurf, er sei nicht viel besser als der bestechliche Lucius Pella, verdient er sicherlich nicht — aber aus der unheimlichen Geschäftigkeit, mit der er conspirirt, spricht deutlich kaum versteckter Neid; nicht die Sache — die Persönlichkeit des Caesar hat ihn auf den Gedanken gebracht, ihn zu stürzen. Weit mehr als Brutus gewohnt, die wirklichen Dinge im Auge zu haben und mit ihnen zu rechnen, trifft er zuverlässig in der Beurtheilung von Menschen und Verhältnissen öfter das Richtige als jener; Caesar hält ihn für gefährlich („der Cassius hat einen hohlen

Blick, er denkt zu viel: die Leute sind gefährlich"); Cassius ist es, der die versteckten Pläne des Antonius vollkommen durchschaut — aber um ein großer erfolgreicher Staatsmann zu sein, fehlt auch ihm eins: Ruhe und Besonnenheit. Er ist ein arger Choleriker; „Gram und böses Blut" plagen ihn. Die Gewitternacht vor den Iden des März stimmt ihn vertraut. Die Schrecken, die Alle fliehen, sucht er wie gute Bekannte auf. Mit entblößter Brust wandert er durch die Straßen und bietet sich „dem Strahl des Wetters recht zum Ziele dar." Auch in ihm steckt ein Zug unpolitischer Schwärmerei, und wie sehr ihn seine Neigung auf das Nächtige in der Natur und im Menschen befähigen möchte, die taghelle Offenheit und Vertrauensseligkeit des Brutus nützlich zu ergänzen, wie sehr ihm sein argwöhnisches Wesen gerade im öffentlichen Leben zu Statten kommen möchte: der Mann der „jähen Hitze" und der „krausen Laune" ist es doch auch nicht, der der großen Stadt das Heil bringen könnte. Nur im Geiste Caesars kann das begonnene Werk fortgeführt werden, und zu diesem nothwendigen Aufgeben der eignen Persönlichkeit, zu dieser klugen, nüchternen Entsagung ist wohl ein Octavius, aber kein Cassius fähig. Die Politik verlangt leidenschaftslose Ruhe; nur sie behält den Sieg und ihr muß selbst ein Antonius weichen. Es ist übrigens nicht genug zu bewundern, wie reich Shakespeare auch die Gestalt des Cassius ausgeführt hat. Von dem Grunde seines Charakters heben sich die mannichfaltigsten Farben und Töne ab. Nie wurden mir die Détails auch dieses Bildes deutlicher und nie erschienen sie mir bewunderungswürdiger, als da ich Gelegenheit hatte die Rolle von einem klugen, sogenannten „denkenden" Schauspieler dargestellt zu sehen, der, um sich den Ruhm klarer und folgerichtiger Charakteristik zu erwerben, seine Figuren auf den in der Regel richtig erkannten Grundton zu stimmen pflegte, sie auf diesem aber modulationslos verweilen ließ, so daß, was Vielen eine rühmliche Klarheit und Einfachheit zu sein schien, in Wahrheit nur eine unerträgliche Eintönigkeit war. Er war als Cassius immer nur der unruhige Mensch, den Gram und böses Blut plagt, und in diesem hartnäckigen und geistlosen Festhalten des einen Tones gingen so wichtige

Schattirungen des Charakters, wie das Aufwiegleriſche im erſten Act, das Schwelgen in den Schauern des Unwetters, der tiefe Schmerz und das Entſetzen über den Tod der Portia völlig verloren. So verſchiedene Gemüthsſtimmungen aus dem Weſen des darzuſtellenden Charakters zu entwickeln und ſie dementſprechend zu geſtalten, das iſt erſt die eigentliche Aufgabe der wahren Menſchendarſtellung, die ſich ebenſo wenig mit bloßen Bleifederzeichnungen begnügt, wie ſie Bilder duldet, die bunt und grell bis zur Caricatur ſind.

Auch weit weniger hervorragende Rollen des „Julius Caeſar" geben der Schauſpielkunſt noch vollauf zu thun. Iſt nicht z. B. der Casca eine Miſchung ſcheinbar widerſprechender Eigenſchaften?

„Was für ein plumper Burſch iſt dies geworden,
Er war voll Feuer als mein Schulgenoß —"

ſo ſchildert ihn Brutus, und Caſſius fällt ihm ein: „Das iſt er noch" und entwickelt das Weſen des mürriſchen Geſellen vortrefflich. Und dieſen Mann ergreift die revolutionäre Bewegung. Seine Verbündeten halten ihn ſogar für berufen, den erſten Streich zu führen: er trifft Caeſar im Rücken. Auch der kranke Ligarius, der ſchlaue Decius Brutus, Metellus Cimber, der den Mord durch ſeine ſchauſpieleriſche Fürbitte pathetiſch einleitet — ſie Alle ſind mehr als bloße Vertreter eines ſchablonenhaften Verſchworenenthums: ſcharf individualiſirte Köpfe, jeder auf ſeine Art an dem Plan und der Handlung betheiligt.

Und wie das Poetiſche des Werkes groß und herrlich iſt, ſo verräth auch das Theatraliſche faſt durchweg den hellen Blick des durch praktiſche Uebung der Vollendung ſich nähernden genialen Dramaturgen. Das Fehlen der Bindeglieder für die beiden Theile des Dramas, einige Keckheiten und Nachläſſigkeiten (zu den erſten gehört die faſt groteske Ermordung des Cinna, zu den letzteren die durch die Geſchichte motivirte aber ſceniſch ganz ungehörige Unterbrechung des Streites der beiden Feldherren durch den verrückten Poeten, die Shakeſpeare aus dem

Plutarch herübernahm) — sie hindern nicht, daß die einzelnen Partien mit dem großartigsten Bühnenverständniß erschaut sind. Zwar wird sie nur ein wahres Verständniß der Dichtung heutzutage in die Erscheinung umsetzen können (die gewöhnliche Routine der Regisseure alter Schule genügt nicht), aber gerade diesem wird sich auch ihre staunenswerthe Bühnenwirksamkeit überraschend erschließen. Den dramatischen wie theatralischen Höhepunkt bildet das Capitol und das Forum. Vorn unten das Volk, ganz im Hintergrunde auf hoher Estrade allein auf seinem Sessel Caesar, im Halbkreis um ihn gruppirt die Senatoren; dicht vor dem großen Manne, der seinen Sturz nicht ahnt, beängstigend nahe der knieende Metellus Cimber: so ist auch für unsere Augen, wie für unser Bewußtsein, der verderbliche Ring geschlossen, dem der Herrscher der Welt nicht mehr entrinnen kann. Nun vollends das Gewühl auf dem Marktplatz, die Rede des Brutus, ihre mächtige Besiegung durch den Antonius. Unter Begleitung eines dichten Menschenschwarms erscheint die Leiche des Gewaltigen, um dicht unter der Rednertribüne einen augenfälligen Platz zu finden. Nur die Verkennung dessen, daß Caesar, auch gestorben, noch immer der Mittelpunkt der Handlung ist, könnte dazu führen, den Todten ohne Gefolge auf die Bühne zu tragen und ihn während der Rede, die ihm Rache schafft, unbeachtet seitwärts wie ein abgethanes Kleid im Winkel vermodern zu lassen. Das Anschwellen des Aufruhrs, Antonius, vom Volke emporgetragen, der Fackeln „düsterrothe Gluth", die den todten wie den lebenden Sieger unheimlich beleuchten — wird der ganze unbeschreiblich schauerliche Reiz dieser Vorgänge, die Verwirrung des Gemüthes, das schwelgerische Verlangen der Menge, die unerhörte That durch neue aufregende Greuel zu bezahlen, unsren Sinnen so klar gemacht, wie er es unsrem Verständniß ist, dann wird man auch begreifen, daß die im Menschen entfesselte Bestie einen armen Schächer nur darum zerreißt, weil er den Namen eines der Verschworenen trägt. Die Meininger Inscenirung dieser Scene kann in jeder Beziehung als Muster gelten: sie ist unübertrefflich.

„Julius Caesar“ kann von den großen Römerdramen Shakespeares weitaus am Voraussetzungslosesten genossen werden. „Coriolan“ ist dramatisch bedeutender, weniger reich, aber dafür wunderbar consequent und vollendet einheitlich — dagegen ist „Julius Caesar“ von echterem geschichtlichen Geiste erfüllt, als man ihn sonst je bei Shakespeare findet. Auch keine der „Historien“ kommt ihm in der Vereinigung des Geschichtlichen mit dem Dichterischen annähernd gleich. Vielleicht liegt dies daran, daß die Geschichte hier selbst schon dramatisch und tragisch und der Ausgang ein solcher ist, der den sympathischen Nerv des politischen Gefühls Shakespeares auf das Vollkommenste trifft.

Coriolan.

Der reifsten Zeit Shakespeares angehörend (1609 oder 1610) übertrifft „Coriolan“ an poetischem Gehalt und kunstvoller Technik die übrigen etwa gleichaltrigen antiken Dramen des Dichters, „Antonius und Cleopatra“, „Timon“, „Troilus und Cressida“ bedeutend und überragt noch, wenn auch nicht an dichterischem Werth, so doch in der Lösung der dramatischen und theatralischen Aufgabe selbst den jugendlicheren, weicher und reicher gearteten „Caesar“. Coriolan ist ein gewaltiges Werk und des ausschweifendsten Lobes auch dann noch immer werth, wenn man gewisse Uebertreibungen der Shakespeare-Schwärmer auf ihr Maß zurückgeführt und gewisse Mängel, die von diesen entweder nicht gesehen oder unberücksichtigt geblieben sind, aufgedeckt hat. Sie finden sich in demjenigen Theil des Dramas, der das eigentlich Historische in ihm darstellt oder darzustellen hätte: ich meine nicht einzelne Thatsachen aus der Geschichte Coriolans und seiner Zeit, sondern den Charakter des politischen Lebens der Römer jener Tage, aus dessen Hauptzügen ein Mann wie der Held der Tragödie nicht nur individuell, sondern auch historisch verständlich geworden wäre.

Wenn sich eine blinde Bewunderung zu der Behauptung versteigen konnte, das Römerthum des fünften Jahrhunderts vor Christus sei in dem Coriolan-Drama mit wahrhafter geschichtlicher Treue zur Darstellung gebracht, so weiß man kaum, ob man die Kurzsichtigkeit oder die Keckheit, die aus einer solchen

Behauptung spricht, mehr anstaunen soll — denn gerade das Gegentheil ist wahr. Von der großartigen Bewegung, die Jahrhunderte lang Patricier und Plebejer gegen einander trieb und der gedrückten Mehrheit des Volkes ein Privilegium nach dem andern verschaffte, ist im „Coriolan" nicht das Geringste zu spüren. Bei Shakespeare stehen sich nicht zwei große Parteien gegenüber, deren jede für ihre Rechte kämpft — einem dünkelhaften, aber um das Vaterland hochverdienten Adel, dessen junkerhafte Schrullen dem Dichter ganz augenscheinlich nicht unsympathisch sind, macht eine wankelmüthige, feige und faule Menge, Shakespeares „Volk", das Leben sauer. Er wird nicht müde, sie, wie sein Held mit seinem Hasse zu verfolgen, und um sie uns recht widrig zu machen, ruft er auch gegen sie, wie er es gegen den englischen Pöbel unter den Häusern York und Lancaster gethan, den physischen Ekel auf. Die „schweißigen Mützen" der Königsdramen, der „stinkende Odem" der Bürger, die dem großen Julius am Lupercalienfest ihr Vivat bringen — diese schönen Dinge spielen auch hier ihre Rolle. Und wie beflissen! Nicht einmal — ein Dutzend Mal müssen wir es hören, daß des Volkes Dunstkreis leider nicht nach Ambra duftet.

„Der stumpfe
Tribun, der wie das stinkende Volk dich neidet",

sagt Cominius (I., 9),

„Vor ihnen prahlen . . . . .
Nur um mir ihren Athem zu verdienen",

Coriolan (II., 2).

„Heiß sie sich waschen und die Zähne putzen."
(II., 3.)

„Laßt die laun'sche, stink'ge Menge
Nur mir in's Antlitz sehn."
(III., 1.)

„Plebejerhunde! deren Hauch ich hasse
Wie fauler Sümpfe Dunst."
(III., 3.)

„Die ihr auf's Maul des Handwerks und den Athem
Von Knoblauchfressern so zu pochen wußtet!"
(IV., 6.)

„Ihr seid es, die die Luft verpestet, als ihr
Die schmier'gen, stink'gen Mützen warft und schriet:
Verbannt sei Coriolan."

Das sind nur einige Proben. Nun kennt gewiß ein Jeder, in dem sich die demokratische Ader je geregt, den peinlichen Unterschied zwischen dem Volk, für dessen Rechte gekämpft wird, dem Volk, das man auf dem Papier, als Begriff, als Massenideal liebt, und dem Volke der Wirklichkeit, dessen Sitten einer verfeinerten Erziehung zum Greuel werden können. Aus der Ferne betrachtet rührend und verehrungswürdig in seiner Einfalt, in seiner Schlichtheit, seinen Entbehrungen sich recht artig ausnehmend, bekommt es in der Nähe plötzlich ein ganz andres Gesicht und ärgert uns durch seine Dummheit, seine Rohheit, seine wüsten Sitten. Aber ist denn der schlimmste, unsauberste Mob das ganze „Volk", der Bürgerstand? und ist diese eine Seite seine einzige? Ist sie so wichtig, daß sie immer wieder zur Sprache gebracht werden muß, und ist ein „Volk", das sich über das Niveau der ungewaschenen Tagediebe im „Coriolan" erhöbe, so schlechthin undenkbar? Man sage doch nicht, die Schilderung sei historisch echt, sie sei eine Art geschichtlichen Hellsehens. Es bedarf ja keiner weiteren Ausführung, daß die römische plebs mit dem, was wir im engeren Sinne „Volk" zu nennen pflegen, den sogenannten arbeitenden Classen, gar nicht gleichbedeutend ist. Nicht die Plebejer, die sich im Verlauf hartnäckiger Kämpfe die lex Volero Publilia, die Gesetze des Terentilius Arsa, des Horatius und Valerius erkämpften, sind die Meute, die den Cajus Marcius hetzt: es ist einfach das Shakespearesche „Idealvolk", das, seine Dramen mögen spielen, zu welcher Zeit sie wollen, keine Reinlichkeit und keine Tugend kennt und sich vor und nach Christus an Geschmack gleicht wie ein Holzapfel dem andern, kurzum, das „Volk" des eingefleischten Aristokraten. Wenn aus dieser Gleichmäßigkeit der Behandlung des Volkes bei Shakespeare nicht ein Schluß auf die politische Neigung des Dichters verstattet ist, dann weiß ich nicht, wie man sich je nach einem Kunstwerk ein Bild der Individualität seines Schöpfers entwerfen dürfte. Der Mann der äußersten Rechten, der durch

seine adligen und höfischen Verbindungen und durch Gefühl und Charakter einseitigste Conservative führt in diesen beharrlichen Angriffen seine leidenschaftliche, unparlamentarische Poetensprache. Von historischem Sinn kann bei dieser schroffen Geruchsnervenpolitik natürlich keine Rede sein.

Wenn man sich nun aber, wie beispielsweise Edward Dowden in seiner an andrer Stelle bereits erwähnten Schrift „Shakespeare, sein Entwicklungsgang in seinen Werken" (Heilbronn, 1879) dieser Einsicht nicht zu verschließen vermag, so sollte man doch auch nicht, wie Dowden es thut, aus der richtigen Erkenntniß, daß der tragische Conflict der Tragödie weniger in geschichtlichen Motiven als in der eigenartigen Individualität des Helden zu suchen ist, mit Andren den Schluß ziehen: daß, „wenn der politische Parteikampf das Hauptinteresse in Shakespeares Drama bildete, die Gestalten der Tribunen viel bedeutsamer hätten ausgeführt sein müssen." Das klingt so, als hätte Shakespeare die ihm — durch den Stoff *aufgezwungene* — historische Färbung mit Fleiß und aus künstlerischen Absichten vermeiden wollen, und verdunkelt das Thatsächliche. Denn den Tribunen hat Shakespeare keine geringere Sorgfalt als den vollendeten Gestalten des Coriolan, Menenius, Cominius, Titus Lartius zugewandt. Sie sind nicht nur skizzirt, sie sind scharf umrissen, breit und zugleich détaillirt ausgeführt. Aber auch bei dem Entwurf *ihres* Bildes hat der kurzsichtige Haß den Griffel geführt. Sie sind, wie Shakespeare sie gezeichnet, in ihrer Hinterlist, ihrer Bosheit, der ränkevollen, kleinlichen Art, mit der sie das Volk verdummen und verwirren, die nothwendigen, einzig möglichen Führer einer solchen Menge. Nicht künstlerische Absicht — die Folgerichtigkeit seiner aristokratischen Parteistellung hieß sie den Dichter so zeichnen, wie er es gethan, als die „Wassergötter der Gründlinge". Es ist nicht entfernt abzusehen, wie eine andere, der Geschichte mehr entsprechende Auffassung des Tribunats und ihrer Vertreter die Persönlichkeit des Helden anstatt sie herabzudrücken, nicht noch mehr hätte heben sollen — aber eben, daß Shakespeare sie nicht *darstellt*, beweist, daß er sie nicht theilte und nicht verstand. Es wäre lächerlich zu ver-

langen, der Dichter hätte geschichtliche Dramen im Schillerschen Sinne und im Sinne der Neueren, deren Bildung historisch geschult ist, schreiben sollen — aber daß eine andre, als seine Art, sich mit so großen und wichtigen Ereignissen, wie es die Secession auf den heiligen Berg, wie es im „König Johann" die Magna Charta ist oder hätte sein sollen, abzufinden, zu seiner Zeit und bei der Weite seines Gesichtskreises schlechthin unmöglich gewesen wäre, bestreite ich durchaus. Jedenfalls aber soll man ihm nicht einen historischen Sinn andichten, gegen den eine Dichtung wie „Coriolan" so beredt spricht.

Noch einige andre Fragen stellt das „Volk" des Coriolan an uns, die zu prüfen sich wohl einmal verlohnt. Ist das physisch Widerwärtige überhaupt Vorwurf der Kunst? Wer an den „Philoktet" des Sophokles denkt, hat sofort auch die Antwort, wie es, wenn es nicht zu vermeiden ist, behandelt werden muß. Das großartigste Pathos des Schmerzes drängt bei dem antiken Dichter immer wieder die Vorstellung des Greuels der Wunde zurück. Im „Coriolan" aber wird der üble Athem der Bürger mit wahrer Wonne immer und immer wieder in's Treffen geführt und, ohne Gegenmittel gegen seine abscheuliche Wirkung, sogar zum Motiv von Coriolans Volkshaß gemacht. Ich meine, hier wäre trotz Shakespeare die Grenze des Erlaubten. In dem Leben jedes Menschen, auch einer Helena, auch eines Paris, giebt es Dinge, die, so natürlich und harmlos sie sind, nicht in einer anständigen Gesellschaft genannt werden dürfen. Gebieterischer noch lehnt sie die Kunst ab. Wenn sogar die Körpersecretionen ihre Dünste in's Reich der Ideale emporsenden, was ist dann noch vor Verpestung und Fäulniß sicher? Nur durch die edelsten Sinne, durch Gesicht und Gehör, findet das Schöne bei uns Eingang, aber wir riechen weder noch schmecken und betasten wir in der Welt der Kunst. Dies gilt so allgemein wie möglich und hat mit Lust oder Unlust der drei niederen materiellen Sinne Nichts zu thun. Die Gourmandise ist so wenig Kunstsinn wie die feine Nase des Hundes. Nicht nur das Widerwärtige, auch das, was den niederen Sinnen gefällt, steht außerhalb des Kunstgebiets. Oder will sich in Wirklichkeit Jemand dazu ver-

stehen, die Auster, den Fasan oder eine raffinirte Crêmemischung, das modernste Parfüm aesthetisch zu würdigen, oder das Betasten voller Arme oder weicher Haare für einen künstlerischen Genuß auszugeben? Wird je in einem Kunstwerk auf Geruch und Geschmack speculirt, dann kommt in neunundneunzig Fällen von hundert etwas Fremdartiges in seinen Organismus, das nur selten völlig überwunden wird. Uns fehlt eben für die Aufnahme dieses Stofflichen das künstlerische Mittel. Nur bei Andeutungen darf es, wenn es nicht ganz zu umgehen ist, bewandt bleiben. Goethe findet es im „Clavigo" mit dem Charakter des Carlos mit vollstem Rechte vereinbar, wenn er ihn bei dem Versuche, seinen Freund von der Heirath mit der hektischen Marie Beaumarchais abzubringen, sagen läßt: „Ihr Liebhaber habt keine Augen — keine Nasen" — bei dieser einen Bemerkung bleibt er aber auch stehen. Und doch ist sie allein schon fast zu viel. Der Geruchssinn ist eben im Kunstwerk nicht in Thätigkeit — werden wir an ihn erinnert, so merken wir nur, daß er schlief und schlafen mußte; wird er aber von der Bühne herab gar dadurch, daß ihm ein Object gegeben wird, geweckt, dann bekommen wir mit dem Stofflichen, das uns zugeführt wird, zugleich auch den Eindruck des künstlerisch Ungehörigen. Eine Rosenguirlande auf der Bühne spricht nur zu unseren Augen, ein Büchsenschuß nur zu unsren Ohren. Wenn sich aber im „Freischütz" der unvermeidliche Pulverdampf über das Parquet lagert, wenn sich, wie es in einem Ausstattungsstück des Berliner Victoriatheaters geschah, mit einer pyramidalen Rosenfülle ein wirklicher und wahrhafter Roseneſſenzduft im Theater verbreitet, wenn es in Wilbrandts „Arria und Messalina" bei der Bestattung der Leiche des Marcus gar nach Wachholderdämpfen zu duften beginnt, dann ist der künstlerische Eindruck, anstatt gefördert, unfehlbar gestört. Niemand wird es vermissen, wenn aus den Rauchgefäßen der Chorknaben des „Propheten" kein Wohlgeruch emporsteigt — wir denken gar nicht daran. In dem fünften Act seiner „Dora" benutzt Sardou ein Parfüm, mit dem die Handschuhe der Gräfin Zicka imprägnirt sind, auf das Geistreichste zur Entlarvung dieser eleganten Diebin. Der Streich wirkt überraschend,

aufregend — aber einen rein künſtleriſchen Eindruck, den man bei Sardou auch nicht ſuchen wird, erzielt er nicht. Mit dem Geſchmack iſt es auf der Bühne genau ſo beſtellt. Das Materielle ſoll eben in der Kunſt verſchwinden. Es iſt ganz in der Ordnung, wenn Eſſen und Trinken auf dem Theater nur angedeutet werden. Das Souper König Franzens in den „Erzählungen der Königin von Navarra“ beſteht aus einem Glas Wein und ein Paar Biscuits. Don Juan, der ein „fröhliches Abendeſſen“ feiern will, begnügt ſich mit einer pâte pectorale. Es wäre widerwärtig, wenn wir auf ſeinem Tiſche einen echten, leibhaftigen Rinderbraten oder den von ihm ſo begeiſtert beſungenen Pudding würden dampfen ſehen. Die Gäſte des Grafen Nevers in den „Hugenotten“, die gar keine Luſt bezeigen, ihren Magen auf Koſten des Zuſpätkömmlings Raoul noch länger knurren zu laſſen, rühren, wenn ſie ſich an der Tafel niedergelaſſen haben, ihre Herrlichkeiten kaum an. Auch erſcheint es darum gar nicht wunderlich, wenn die Schauſpieler auf der Bühne nach einem Glaſe ſchon betrunken werden. Nur muß natürlich ein gewiſſes Verhältniß beobachtet werden: einen durch einen einzigen Zug gleich auch ſchon fertig ausgebildeten Rauſch würde man nicht für echt halten. Aber auch in dieſem Falle, in dem es ſich nicht um das Genießen an und für ſich, ſondern um die Wirkung des Trinkens handelt, nimmt unſre Phantaſie mit den beſcheidenſten Andeutungen vorlieb. Dafür ſind unſre Augen deſto anſpruchsvoller: wenn auch Don Juan und die katholiſchen Edelleute im Hauſe des Nevers Nichts verzehren, ſo wollen wir doch den Augenſchein gewahrt und die nöthige Anzahl prächtiger Schaugerichte aufgebaut ſehen. An die wunderbare Fiſch- und Brodmahlzeit der Bergpredigt würden unſre Augen mit dem beſten Willen und bei der lebhafteſten Phantaſie nicht glauben können. Das Extrem aber iſt immer unleidlich. In einem modernen franzöſiſchen Stück, Erckmann-Chartrians „Freund Fritz“, kommt eine reguläre ländliche Mahlzeit von faſt natürlicher Länge auf die Bühne. Während einiger Minuten verſtummt jedes Wort: die Leute eſſen. Das franzöſiſche und deutſche Publikum hat dieſe Scene mit Intereſſe und ſogar mit Begeiſterung auf-

genommen, und es ist gewiß amüsant zu sehen, wie sich gute Schauspieler mit diesem delicaten Geschäft abfinden. Mich hat sie, trotzdem ich sie in guter Ausführung sah, nur unbehaglich gestimmt, und wie sehr die solchen Dingen zugewandte Aufmerksamkeit den künstlerischen Geschmack zu entarten vermag, beweist der Umstand, daß die Pariser nur darum dasselbe Stück so oft besuchten, weil sie Augenzeugen werden wollten, wie die Liebhaberin von einem Baum frische Kirschen pflückt und ißt. Frische Kirschen von besonderer Größe und Schönheit im Winter — das war ein starkes Lockmittel. Und doch brachten sie nur die ganz gewöhnliche Wirklichkeit in die Kunst der Bühne, die, ein Drama sei noch so realistisch und werde noch so realistisch gespielt, doch immer, wäre es auch nur durch die Decorationen, auf den künstlerischen Schein und die entgegenkommende Einbildungskraft rechnet.

Diese Abschweifung möge Entschuldigung finden, weil ihr Weg wieder zu unsrem Thema zurückführt. Es galt, gegen das „stinkige Volk" des „Coriolan" noch einen weiteren Grund geltend zu machen: die Speculation auf den Geruchssinn überhaupt. Wäre sein Gegenstand auch weniger ekelhaft, er hätte doch im Kunstwerk keine eigentliche Berechtigung. Er bringt, wie die Kirschen des „Freund Fritz", materielle Elemente in die stofflose Welt des Scheins, die nur durch die Sinne zu uns spricht, die wahrnehmen, ohne zu berühren, Aug' und Ohr, deren Herrschaftsgebiet das idealste ist: Raum und Zeit.

Dies voraufgeschickt, können wir uns um so unbefangener der großen Dichtung zuwenden, die uns eine Reihe großartiger, vollkommen ausgemeißelter, einziger, weder bei Shakespeare noch bei einem andern Dichter wieder zu findender Charaktere vorführt und in der dramatischen Steigerung des Conflicts, der im ersten Act schon einen höchsten Grad erreicht hat und kaum überboten werden zu können scheint, das Erstaunlichste leistet. Mit größerer Kunst hat Shakespeare nie die Massen in Bewegung gesetzt, sicherer sie nie beherrscht. Es ist das Werk eines echten Mannes. Um die Mannhaftigkeit kreisen seine inneren und äußeren Kämpfe. Sie ragt als furchtbarer Fels aus dem Ge-

toſe der Fluthen gen Himmel. Ihr gelten die Huldigungen der Edlen, die Bewunderung der Gegner. Selbſt Weiber und Kinder empfinden männiſch. Aber die einſeitige Ausbildung, das eigenwillige Betonen der Rechte der Mannheit bedingt auch ihren Sturz: an der Unbeugſamkeit ſeines herben Charakters, der nur ſich folgt, kein Vergleichen und kein Nachgeben kennt, geht Coriolan zu Grunde. Es iſt ein genialer Wurf des Dichters, daß ſein Held uns bei ſeinem erſten Auftreten faſt abſchreckt. Alle Schroffheit und Ungerechtigkeit ſeiner Natur kehrt er mit einem Male verletzend heraus. Er, der kurz vor ſeinem Ende, faſt ſprachlos vor Grimm über des Aufidius Frechheit, der ihn einen Knaben nennt, ſagen zu dürfen glaubt: „Zum erſten Male zwingt man mich zu ſchimpfen“ — er, der große Cajus Marcius, tritt gleich zu Anfang ſchimpfend auf. „Ihr rebelliſchen Schurken!“, „Ihr Köter!“, „Das Lumpenpack“ und ein herzloſes „Hängt ſie“, das ſind die erſten guten Worte, die er für das Volk hat. Spricht er in der Verſammlung der Volsker jenes „zum erſten Mal“ wirklich in gutem Glauben, dann hat er die römiſche plebs nie für Menſchen gehalten, die man durch Schimpfen beleidigen könnte, und erſt dem Aufidius gegenüber fühlt er das Ausnahmsweiſe ſeiner, ihm ſonſt doch ſo geläufigen Art. Mit dem leidenſchaftlichen Uebermuth des Junkers läßt er ſeine Galle an dem Volke aus und denkt nicht auch nur entfernt daran, daß er damit ein Unrecht begehen könne. Gegen eine ſo halsſtarrige Natur regen ſich von vornherein Groll und Bedenken. Er trägt den Tod in ſeinem Stolze mit ſich. Er kann nicht leben, früher oder ſpäter muß er untergehen. Seien die Bürger, wie ſie wollen, auch gegen den Elendeſten haben wir keine Waffen, wenn er in Noth iſt. Aber für Coriolan giebt es kein Mitleid. Das Korngeſetz iſt ihm nur ein Sporn zum Haſſe mehr. Er würde die um Brot ſchreiende Menge mit Vergnügen crepiren ſehen.

So unverſöhnlich, ſo rauh iſt ſein erſtes Erſcheinen: gewiſſermaßen die harten, groben Umriſſe des Bildes, das allmählich ausgefüllt und gemildert wird. Das Nächſte war nun, uns zu zeigen, daß Cajus Marcius aus ſeiner Perſönlichkeit das Recht ſchöpfen durfte, ſo zu reden, wie er es thut. Seine faſt über-

menſchliche Tapferkeit beweiſt es uns. Wer ſolche Kriegswunder wie er vollbringt, der iſt ein außerordentlicher Menſch und darf von Andern viel verlangen. Als er ſich dem Cominius ſo willig unterordnete, wußten wir noch nicht, ob der ſchlaue Junius Brutus mit ſeiner klugen Bemerkung nicht vielleicht doch das Richtige getroffen:

„Der Ruhm, nach dem er jagt — und längſt mit Glück —
Wird beſſer nicht erhalten und vermehrt,
Als eben auf dem Platz zunächſt dem Erſten."

Nach dem glänzenden Siege bei Corioli müſſen aber auch dieſe Zweifel weichen. Er verfolgt keine kleinlichen Sonderzwecke. Ihm iſt es in Wahrheit um die Sache zu thun. Die berauſchendſte Wonne des Heldenthums ſpricht aus den herrlichen Worten, mit denen er den Cominius begrüßt:

„Laß mich dich herzen! mit ſo kräftgen Armen,
Wie da ich freite; mit ſo froher Seele
Wie da ich Hochzeit hielt und mir die Kerzen
Zu Bette leuchteten."

Nicht um den Schein der Ehre, ſondern um die Ehre ſelbſt kämpft er. Wie er den Cominius neidlos über ſich ſieht, ſo lehnt er auch, zufrieden mit dem Bewußtſein ſeiner Thaten, die Ehren ab, die ihm der Sieg einträgt.

„Ich hab' hier ein paar Wunden, die es ſchmerzt,
Sich ſo erwähnt zu hören."
„Daß die Trompeten
Nie wieder tönen, die ihr ſo entweiht!
Wenn Horn und Trommel auf dem Schlachtfeld ſchmeicheln,
So dürfen Städt' und Höfe nichts als Gleißen
Und Falſchheit ſein!"

Dieſer ſchöne beſcheidene Stolz iſt ebenſo wahr wie die freudige Wallung, in der er, durch den neuen Beinamen „Coriolanus" geehrt, ausruft:

„. . . Ich will
Den edlen Namen wie 'nen Helmſchmuck tragen,
So gut ich nur vermag."

So haben wir bereits einen ganzen Mann vor uns, einen Mann, der ſich nicht verſtellen kann. Unſere Verehrung für ihn wächſt,

und wenn wir uns dann der liebenswürdigen Worte erinnern, die er an die begeisterten Soldaten richtet, die ihn auf ihre Schultern heben (eine unglaublich echte Beobachtung des Dichters! auch der blaublütigste Officier ist im kameradschaftlichen Gefühl so herzlicher Herablassung fähig), wenn wir endlich erfahren, daß er für einen armen Mann aus Corioli, der ihm freundlich war und den er unter den Gefangenen erblickt hat, Fürbitte einlegt (einen Mann, dessen Namen er dann — wie bezeichnend! — doch wieder vergessen hat), dann ist der wahrhaft große, königlich gesinnte Held fertig, dem sich unser Knie beugt. So sind wir nach und nach mit ihm vertraut geworden und durch diese meisterliche, wenn auch scenisch leider vielfach zerbröckelte Exposition auf die dramatische Haupthandlung vorbereitet, die mit dem zweiten Act beginnt.

Coriolan bewirbt sich um das Consulat. Die Form verlangt, daß er im Bittstellerkleid das Volk um seine Stimmen ersucht. Das Sträuben seines kernhaften, in sich selbst seine Verdienste findenden Wesens gegen dies Possenspiel — denn weiter kann ihm die Bewerbung bei seiner Verachtung des Volkes Nichts sein — wird die Veranlassung der Katastrophe.

„s' ist eine Rolle, die ich
Erröthen muß zu spielen —"
„Vor ihnen prahlen: dies und jenes that ich;
Die abgethanen Schrammen zeigen, die ich
Verbergen sollte —"

so lauten seine Gründe. Mehr die Verstellung, mehr die Schauspielerei in dem Vorgang, als die Pflicht sich zu erniedrigen, macht ihm den Brauch verhaßt. Dennoch unterzieht er sich ihm, aber nur, um ihn in unwillkürlichem Ausbruch seiner Wahrhaftigkeit zu verspotten. Die Bürger spüren betreten, verblüfft und verletzt seinen Hohn; schon zischelt und züngelt es wider ihn, und die Tribunen, schnellbereit und froh über den guten Anlaß, schüren die Flammen; das zu Vermuthende geschieht, seine scheinbar schon gesicherte Wahl wird hintertrieben — und in ingrimmiger Wuth bricht der tiefgekränkte Mann in einer unvergleich-

lichen Scene gegen Volk und Adel los. Menenius hatte ihn wundervoll charakterisirt:

„Er ist zu edel für die Welt! Er würde
Nicht Zeus um seine Donner schmeicheln, noch
Neptun um seinen Dreizack. Herz und Zunge
Sind eins: was drin gebraut wird, muß heraus."

Nun aber stehen die Sachen noch schlimmer. Er, der von den großen Göttern Nichts erbitten würde, hat dem verachteten Pöbel schmeicheln müssen. Sein Zorn wird zur Rache für den ihm aufgedrungenen Schimpf — seine Wuth kennt keine Grenzen. In der schneidendsten Philippika entsühnt sich seine entehrte Mannheit. Was kann es helfen, daß die Mutter und der Freund das stolze Herz noch einmal zum Schweigen bringen? Der Groll wird nach dem Aufenthalt nur noch wilder losbrechen, und er thut's.

„Laß sie rufen: Tod
Vom steilen Fels, Verbannung, Schindung, Kerker,
Mit einem Gran den Tag, und so verschmachten —
Ich will mir ihre Gnade nicht erkaufen
Mit einem guten Wort! mein Herz nicht zähmen
Für ein Geschenk von ihnen, könnt' ich's für
'Nen guten Morgen haben."

Und er hat von seinem Standpunkt aus vollkommen Recht, wenn er den Urtheilsspruch „Verbannung" umkehrt und den Zurückbleibenden den letzten bittren Gruß zuruft: „Ich verbann' euch!" Diese Ganzheit seines Charakters, die Wort und That, Schein und Wesen nicht trennen kann, giebt ihm den sittlichen und zugleich den tragischen Adel.

Bis hierher ist der Conflict nur noch ein äußerer: er selbst ist eins mit sich — sein Gegner ist das Volk. Mit seiner Verbannung beginnt aber der Zwiespalt in ihm. Was in seinem felsigen Wesen Weiches und Mildes war, quillt aus und trennt sich von dem Uebrigen, das kieselhart und undurchdringlich wird. Er nimmt in Rührung von den Seinen Abschied — und verbündet sich mit den Volskern gegen sein Vaterland. Er sieht seine Frau mit seinem Kinde, seine Mutter und die edle Valeria kommen, sein Herz zerschmilzt, er fühlt, daß er „nicht fest'rer

Stoff als andre Menſchen", er weint, der harte Mann weint, „er hat Ehr' und Mitleid in ſich entzweit", wie er vorahnend ſagt: „zu ſeinem Schaden, wo nicht zu ſeinem Tod" — und doch kann er in der Rathsverſammlung der Volsker ſagen:

„Als euer Krieger komm' ich
So wenig angeſteckt von Heimathslieb',
Als da ich auszog."

Sein Innerſtes iſt verwirrt. Er hat ſeinen Starrſinn *gegen* das Vaterland und *über* das Vaterland geſetzt — da rächt ſich das verletzte Heilige an ihm ſelbſt: er wird uneins mit ſich. Damit iſt er nicht mehr der alte Coriolan. Sein Eigenwille iſt über die Grenzen der Größe hinausgeſchoſſen und Verbrechen geworden. So weit trieb ihn ſein Zorn, daß er die Gerechten mit den Ungerechten vertilgen, und in dem Rom, das ihn genährt, auch die Freunde vernichten wollte, die ſich mit beiſpielloſem Bruderſinn in der Stunde des Unglücks um ihn geſchaart, die ſich für ihn beſchimpfen ließen, die nie an ihm irre wurden. Zwar machen Aufidius und ſeine Mitverſchworenen ſein *Nachgeben*, den von ihm geſchloſſenen Frieden zur Handhabe ſeines Sturzes; den tragiſchen Anſtoß giebt aber in Wahrheit die *Verhärtung* ſeines Weſens. Fern von den Seinen, in der Fremde, ſo allein und verlaſſen, wie er es auf ſeinem trotzig die eigne Bahn verfolgenden Wege werden mußte, fällt er lautlos unter den Dolchen der Feinde, nicht ohne ſich noch einmal in der alten gewaltigen Ganzheit und Wahrheit gezeigt zu haben.

„Reißt mich in Stücke, Volsker! Männer, Buben,
Taucht jeden Stahl in mich! — Knab? — Falſcher Hund!
Iſt eure Chronik wahr, da ſteht's geſchrieben,
Daß wie ein Aar in einem Taubenhaus
Ich in Corioli die Volsker ſcheuchte,
Ich, ich allein!"

„Ich, ich allein!" Das war der Wahrſpruch ſeines Lebens. Eine herrliche Ajaxnatur! ein ganzer Mann!

Für keinen ſeiner Helden hat Shakeſpeare ſo viel gethan wie für Coriolan. Freunde und Feinde heben ſein Charakterbild. Die Häupter der Edlen verehren und lieben ihn: der maß-

volle Cominius, Titus Lartius, der Blücher der Römer, Menenius Agrippa, der behagliche Epikuräer. Willig ordnen sie sich ihm unter und mit der größten Geduld tragen sie seine Schwächen. Und es sind Menschen, von denen geliebt zu werden auch für einen Coriolan ein beneidenswerthes Glück ist. Jeder von ihnen steht für seine Ueberzeugung ein. Sie sind eben so viele Farbenbrechungen des aristokratischen Gedankens des Stücks wie der Mannhaftigkeit, die den Helden zu Fall bringt. Was sie vor dem Untergang bewahrt, ist, daß sie ein Ceremoniell (die Bewerbung um die Stimmen) auch nur als ein solches auffassen und dem Nachgeben an das Herkommen keine principielle Bedeutung beilegen. Jeder räth dem Coriolan, sich der Sitte zu fügen. „Nur gute Worte!“ bittet Menenius. „Ja, die könnten helfen“ fügt Cominius hinzu, „wenn er sich zwingen kann.“ Sie setzen den Stolz des Mannes auch darin, gegen die Natur Lasten auf sich zu laden. Sie haben ein Ideal wie das der Dichter, die jenen den Tapfersten nennen, der sich selbst bezwingt. Im Uebrigen denken sie nicht daran um ihre Ideale zu feilschen, und wie dem Feinde, so bieten auch sie den Wühlern unter ihren eigenen Landsleuten unerschrocken die Stirn.

Lartius hat am Wenigsten Gelegenheit sich zu bewähren. Wo er aber erscheint, ist er ein echter Held. Sein Geist neigt sich vor seinem großen Kampfgenossen:

„O ein Karfunkel, Mann, so groß wie Du
Wär nicht ein solch' Juwel!“,

und als er ihn in Corioli eingeschlossen weiß, hat er keinen andern Antrieb zum neuen Sturm auf die Stadt, als diesen:

„s' ist Marcius!
Laßt uns ihn retten, oder mit ihm fallen.“

Cominius, der den Krieg mit Gneisenauscher Ruhe führt,

„Schöpft Athem, Freunde. Gut gekämpft! Wir zogen
Wie Römer ab: nicht toll im Widerstand,
Nicht feig im Rückzug“,

Cominius, der sich so glorreich zu bezwingen vermag, daß er seinem Unterfeldherrn den Kranz des Sieges zuerkennt — er flammt doch auch in Groll gegen die Tribunen auf, als sie den edlen Freund in's Verderben reißen:

„Belogen ist das Volk. — Nur vorwärts! — Solche Falschheit
Ziemt weder Rom, noch hat der Mann verdient,
Daß man ihm schmachvoll tückisch diesen Stein wirft
In seine Ehrenbahn!“ (III, 1.),

und wirft sich bei Coriolans Verbannung als der Letzte dem wüthenden Haufen unerschrocken entgegen.

„Laßt mich reden.
Ich war euer Consul und Rom kann an mir
Die Male seiner Feinde sehn! Ich liebe
Des Vaterlandes Wohl mit wärm'rer Liebe,
Heil'ger und tiefer als mein eignes Leben,
Mein theures Weib und ihres Leibes Kinder,
Die Schätze meines Bluts!“

Und den alten Menenius, der sich selbst so prächtig charakterisirt, der „einen Becher heißen Weines trinkt, ohne einen Tropfen Tiberwasser zuzusetzen“, der für den jüngeren Freund, der ihn „Vater“ genannt, zu Zeiten in dem Lobe, das er ihm zollte, „ein wenig falsch gemünzt“, den leichtgerührten gutherzigen Mann hindert doch seine heitre Lebensweisheit nicht, seine verächtlichen Gegner mit schneidender Ironie zu behandeln, ihnen ein lautes „Pfui, pfui!“ zuzurufen und dem Volk auf den Kopf zuzusagen, daß sie entweder „tückische Gesellen“ oder „Narren“ seien — Alles unbeschadet seines guten Rufs, „immer das Volk geliebt zu haben“. Es schneidet Einem in's Herz, daß ein Cominius und Menenius bei dem stolzen Helden vergebens bitten müssen, die Stadt zu schonen. Die ergreifende Schilderung des ersten von seinem Empfang, die Stelle:

„Auf die Knie fiel ich;
Ganz schwach nur sagt er: Auf! — entließ mich dann
So — mit der stummen Hand,“

kann nur durch den Augenschein der Abfertigung, die der greise Menenius erfährt, noch überboten werden. Coriolans Unrecht, das bittre Weh, das er auf Rom und die Seinen häuft, steht hier im Zenith.

Die Frauen bringen dann die Wendung (die nicht zugleich auch, wie Otto Ludwig will, eine innere Umkehr ist) und den

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Fall. Auch sie sind die trefflichste Ergänzung des Helden; die eine ganz weiblich, etwas unbedeutend, der Worte nicht mächtig: sein Weib Virgilia, das „liebliche Schweigen"; die andre von jener mannweiblichen Festigkeit, welche die Frau schon zu entstellen beginnt: seine Mutter Volumnia. Und gerade neben dieser erscheint Coriolan um so mehr als ein Mann. Denn Volumnia ist wohl eine großartige Natur, aber ihre Größe hat einen Anflug von Zwang, einen Beigeschmack von dem Heroismus der Indianerstämme. Sie will der Natur des Weibes zum Trotz stark sein und verfällt dadurch unwillkürlich in Uebertreibung und Großthuerei. Mit einer gewissen Grausamkeit begegnet sie der Zaghaftigkeit ihrer Schwiegertochter mit Prahlereien wie diesen, wenn sie von dem Blute spricht, das Coriolan um des Vaterlandes willen vergießen muß:

„Still doch, du Närrin! Schöner schmückt's den Mann,
Als Gold sein Wappen. Der Busen Hekubas
Da sie den Hektor säugte, war nicht holder
Als Hektors Stirn, da sie den Griechenschwertern
Verachtung glühend, Blut entgegenspritzte!"

Während ihr großer Sohn seine rühmlichen Wunden verbergen möchte, brüstet sie sich nach Marketenderinnenart auf offenem Markt. „Er ist verwundet — ich danke den Göttern dafür." Von seinen zwei Wunden „an den Schultern und am linken Arm" meint sie, seine Natur gänzlich verkennend: „Das wird breite Narben geben, sie dem Volk zu zeigen, wenn er sich um sein Amt bewerben wird" und, nicht zufrieden mit der bekränzten Gegenwart, ruft sie noch die Vergangenheit zur Verherrlichung ihres Blutes auf. „Als Tarquin zurückgeschlagen wurde, kriegte er sieben Wunden in den Leib." „Vor diesem letzten Feldzug hatte er fünfundzwanzig Wunden." Spräche nicht das Mutterglück aus ihr, ihre Prahlereien wären abstoßend. Denn daß es in der That Prahlereien sind, daß ihre Männlichkeit im Grunde Unnatur ist, das beweist ihr Verhalten bei dem über ihren Sohn hereinbrechenden Unheil schlagend. Nun plötzlich kehrt sie die echte Evastochter heraus. Coriolan in seiner Geradheit glaubte nicht anders, als daß ihre Thaten ihren Wor-

ten entsprechen würden. Seine ungehaltene Bewunderung ist daher ganz berechtigt:

„Mich wundert, daß die Mutter mir nicht beistimmt,
Sie, die sie immer lump'ge Sklaven nannte,
Zu nichts geschaffen als zum Pfennigschacher.
. . . . . .
Warum denn wünschtest du mich milder? Soll ich
Mir selber untreu werden? — Lieber laß
Den Mann mich spielen, der ich bin."

Volumnia denkt und empfindet anders:

„Ich wollte gründlich mich verstellen, stünden
Mir Glück und Freunde auf dem Spiel."

Auch macht sie jeder Schritt weiter im Leiden nur um so mehr zum Weib. „Wo ist dein alter Muth?" fragt ihr Sohn sie, als er ins Elend zieht. Als dieser mit hoher Gelassenheit sein Schicksal auf sich nimmt, hat sie wiederum nur Worte.

„Treff' alle Zünfte Roms die rothe Pest,
Geh' das Gewerk zu Grunde."

Noch glaubt sie die sanfte Virgilia tadeln zu müssen:

„Laß dieses weiche Wimmern, klag' wie ich,
Im Grimm wie Juno",

bis sie auch das Letzte an sich erfährt, bis sie es lernt, den Grimm fahren zu lassen und in Bitten und Thränen ganz Weib zu sein. Erst in der erschütternden Scene, in der sie den Sohn anfleht Rom zu schonen (eine Scene, in der Shakespeare, wie F. A. Leo mich im Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIX recht erinnert hat, buchstäblich dem Plutarch gefolgt ist), erreicht sie mit der Frauenkrone der Milde ihre volle Größe. So erfährt sie eine tragische Läuterung an sich, die sie zu der nämlichen Wahrheit führt, die ihren Sohn auszeichnet, und die sie bereiten wird, seinen Fall, den Untergang ihres Idols gefaßt zu ertragen.

So fein ein jedes Haupt der patricischen Partei ausgeführt ist (mit einziger Ausnahme der „Luna Roms", Valeria, die in einem herzlich gewöhnlichen Gespräch der Frauen weder Farbe noch Leben gewinnt), so einseitig übertrieben sind Coriolans Gegner: die Tribunen und Aufidius. Zwar fehlt es, wie oben schon erwähnt wurde, dem Bilde der ersten keineswegs an Breite

und Fülle, aber die Zeichnung ist tendenziös entstellt und die Farbe übertrieben grell. Ihre Stellung in dem wüsten Tumult auf dem Forum, den sie selbst heraufbeschworen, erklärt sich zwar zur Genüge aus Coriolans Rücksichtslosigkeiten ihnen und dem Volke gegenüber, aber so bedingt und erzeugt doch nur eine Uebertreibung die andere. Sie haben keinen Grund diesen Mann zu lieben und sie benützen jede Gelegenheit ihn zu stürzen. Wenn Sicinius sich auf dem Forum Ruhe verschafft und, anstatt zu löschen, wie die Gegner mit Recht von ihm erwarten durften, Oel ins Feuer gießt und die empörte Menge nur noch mehr erregt, so spielt er damit einen Trumpf aus, der an die imposante Frechheit erinnert, mit der Lord Leicester den Mortimer gefangen nehmen läßt. Jedes Mittel gilt, und Sicinius ist nicht der Mann, sich eins unbenutzt aus den Händen winden zu lassen. Er ist trotz seiner Jahre der leidenschaftlichere, keckere, Junius Brutus der klügere, kältere. „Reiz' ihn nur gleich zum Zorn," räth dieser. Als der Verbannungsspruch schon gefallen und Cominius den letzten Anker auswirft den Freund zu retten, unterbricht Sicinius ihn wie ein richtiger Demagoge, bei dem die parlamentarische Einsicht immer einen Schritt später als die Leidenschaft kommt:

Cominius.

. . . . . Drum, wenn ich sage —

Sicinius.

Wir wissen, was du willst! Nun, wenn du sagtest —?

Ein einziger Zug wie dieser ist Goldes werth! Und ihrer kann man in dem ganzen „Coriolan" die Fülle finden; auch bei den Tribunen.

Leider ist Aufidius nicht mit derselben Ausführlichkeit behandelt. Seine Zeichnung hat große Lücken. Deutlich dazu bestimmt, wie die Tribunen, durch Tücke und Hinterlist der Größe und Geradheit Coriolans ein stärkeres Relief zu geben, erreicht er diesen Zweck doch nur unvollkommen. Zuerst giebt er sich als den würdigen Nebenbuhler Coriolans um die Gunst der Kriegsgöttin. Sein grimmiges, unheildrohendes Wort:

„Wuth oder List — nur todt! . . .
„Wo ich ihn finde — wär's
„In meinem Haus, mein Bruder sein Beschützer —
Auch da, dem Gastrecht in's Gesicht, will ich
Die wilde Hand in seinem Herzblut waschen!“ —

wir vergessen es, wenn ihm bei seines Todfeindes Ankunft an seinem Heerd der wundervollste Gruß aus dem Herzen und von den Lippen quillt, den je ein Erdgewaltiger dem andern dargebracht.

„O Marcius, Marcius!
Ein jedes Wort von dir hat eine Wurzel
Des alten Neids mir aus der Brust gegätet.
. . . . . .
Du edler Marcius! O laß mich umwinden
Den Leib mit meinen Armen, gegen den
Mein fester Speer wohl hundertmal zerbrach
Und schlug den Mond mit Splittern. Hier umfang' ich
Den Ambos meines Schwerts, und ringe nun
So edel und so heiß mit deiner Liebe,
Als je mein eifersücht'ger Muth gerungen
Mit deiner Tapferkeit. Laß mich bekennen:
Ich liebte meine Braut, nie seufzt' ein Mann
Mit treu'rer Seele; doch dich hier zu sehn,
Du hoher Geist, dem springt mein Herz noch freud'ger,
Als da mein neuvermähltes Weib zuerst
Mein Haus betrat.“

Das sind tiefempfundene, einer ergriffenen Seele entstammende Worte. So redet die Falschheit nicht. Erst nach und nach stellt sie sich ein und sinnt auf des Gegners Verderben. Alle Größe verläßt den ursprünglichen Aufidius und zum Schluß ist er der niedrigste Ränkeschmied. Aus diesen verschiedenen Elementen ist aber kein Ganzes geformt, und um das recht deutlich zu machen, beschließt er seinen Lauf im Stück mit jener rapiden, wohlfeilen und unwahren Reue, wie sie sich bei den Shakespeareschen Mördern nachgewiesener Maßen so häufig findet — ein technischer Mangel, der in diesem Meisterwerk ganz unerwartet auffällt.

Nur Wenige werden dies große Werk ganz voraussetzungslos bewundern können. Viele werden dem Dichter seine Behandlung des geschichtlichen Stoffes nur schwer nachsehen. Wer diese

Bedenken aber beſeitigt hat und „Coriolan“ aufnimmt, wie er iſt, das Volk und die Edlen, wie Shakeſpeare ſie gezeichnet, der wird ſtaunend vor der gewaltigen Schöpfung verweilen und zu ſolchen Scenen, wie die des Aufruhrs, immer wieder wie zu einer der ſeltenſten künſtleriſchen Offenbarungen, in der ſich eine titaniſche Naturkraft zu vollendetſter dramatiſcher Geſetzmäßigkeit erzogen, zurückkehren. So eng ſteht der Genius ſelten mit der Kunſt, dem Können, im Bunde, wie hier.

Romeo und Julia.

Romeo und Julia, eine der großartigſten Schöpfungen der Literatur aller Zeiten und Völker, ſollte um der glänzenden Intenſität ihrer Empfindung, ihrer, wie immer bei Shakeſpeare, ganz und gar elementaren Kraft der Leidenſchaft willen, zu der ſich hier eine dramatiſche Schlagfertigkeit und Folgerichtigkeit, eine ſelbſt nach unſren modernen Begriffen noch immer ſtaunenswerthe theatraliſche Sicherheit geſellt, wie ſie in dieſer Vortrefflichkeit bei dem britiſchen Dichter keineswegs häufig iſt, niemals von den deutſchen Theatern verſchwinden. Auch würde dies, bei der Dankbarkeit ihrer Hauptrollen, gewiß nicht der Fall ſein, wenn nicht bei den Trägern der dramatiſchen Idee, der Heldin und dem Liebenden, vor allen Dingen *eins* erforderlich wäre, um dem köſtlichen Werke auf der Bühne ſeine Wirkung zu verſchaffen, eins, was keine, auch die vollkommenſte Kunſt nicht zu erſetzen im Stande iſt: der Reiz der Perſönlichkeit. Iſt dieſer aber vorhanden, ſo bedarf es gar nicht einmal eines beſondren Aufwandes von Kunſt; das Werk wird die Darſteller tragen, und geſchähe ſceniſch auch nichts weiter, um nun auch noch die glühenden Farben, in die jedes Wort dieſer Dichtung getaucht iſt, das heiße italieniſche Colorit, *äußerlich* wiederzugeben, eine ſtimmungsvolle maleriſche — faſt möchte man ſagen, muſikaliſche — Scenerie zu ſchaffen, es würde doch ſeines Erfolges immer ſicher ſein. Freilich bleibt nach dieſer Richtung hin dem Regiſſeur und den Schauſpielern, wenn ſie ein *vollendetes*

Bild schaffen wollen, das nun wohl für immer zu den theatralischen Idealen gehören wird, noch viel, sehr viel zu thun übrig. Es genügte nicht, um die feine malerische Abtönung der Charaktere, die in diesem Drama besonders bewundernswürdig ist, uns nahe zu rücken, daß man einen guten Romeo sähe — ihm zur Seite müßte ein sanfter, freundlicher Benvolio, sein blasser gehaltenes, mehr in den Hintergrund gerücktes Gegenbild, stehen; auf der andern Seite verlangt der ritterliche, burschikose und derbe Mercutio zur Contrastirung einen ausreichenden Tybalt, dessen absichtliche, vom Dichter sehr wohl berechnete Uebertreibung des affectirten allezeit raufluſtigen Renommistenthums (das Shakespeare in allen möglichen Schattirungen unvergleichlich und mit sichtbarer Vorliebe geschildert hat) den Vordergrund aufdringlich, halb komisch, halb zum Aergern, beherrscht; ein eleganter, ritterlicher Graf Paris, ein hoheit- und kraftvoller Fürst müßten zu dem leidenschaftlichen und sittenlosen Parteitreiben der feindlichen Häuser die anmuthende und wirkungsvolle Folie abgeben. Dergleichen hohe Ansprüche vollkommen zu erfüllen ist aber zur Zeit kaum eine einzige deutsche Bühne im Stande und es ist schon immer viel, wenn da, wo die Darsteller versagen, entweder weil ihr Können zu gering oder der von ihnen zu repräsentirende Charakter ihrer Persönlichkeit zu fremd ist, der Regisseur eintritt und mit Geschmack und jener eigenartigen Begabung für die Inscenirung, die eine Kunst für sich ist, und die stets darauf hinausläuft, jeden inneren Vorgang klar nach außen zu setzen, ihm den richtigen Körper und das richtige Gewand zu geben, seine schöne Aufgabe erfaßt.

Das herrliche Werk ist von einigen beliebten Schlagwörtern fast unzertrennlich, die mit dem Autorstempel eines großen Mannes (Lessing) versehen die Runde durch die Shakespeareliteratur machen: „die Liebe selbst habe an dem Stück gearbeitet“ und es sei „das Hohelied der Liebe“. Nur ist mit solchen Redensarten, die im Munde derer, die ihre Begeisterung in einem solchen Ausspruch gipfelten, eine sehr schöne Berechtigung gehabt haben, nicht viel für diejenigen gethan, die sie nur nachsprechen und ihre kritische Ungründlichkeit oder den Mangel eigener Anempfindung

hinter einer so gefälligen Maske verbergen. Man ist in der That dahin gekommen, in dem seltsamen, furchtbar realistischen und so erbarmungslos endigenden Drama eine Idealverkörperung der großen Macht zu sehen, die

„um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
den goldnen Duft der Morgenröthe webt",

ohne zu beachten, wie denn eben die „gemeine Deutlichkeit der Dinge" oder, wie Schiller es an anderer Stelle herb und schneidend nennt, das „Gemeine und traurig Wahre" uns kalt und grau anstarrt, wenn der goldne Duft verflogen ist. Man hat das ganze Verhältniß in seiner raschen romanischen Sinnlichkeit und Unbedachtheit mit dem dämmrigen Schleier deutscher Romantik bekleidet, der sich ihm durchaus nicht anbequemen will, man hat aus der nur auf das erste Anschauen gegründeten, allerdings vollkommen möglichen, aber doch lediglich sinnlichen Leidenschaft ein germanisches Liebesideal construiren wollen, das, wie sinnlich es immer sein mag, doch auch eine sittliche Beimischung, Bestand und Treue verlangt und die gegenseitige Anziehungskraft nicht nur aus der körperlichen Wohlgestalt, sondern auch aus seelischen Vorzügen, die sich zu ergänzen im Stande sind, resultirt. Es fällt mir im Traume nicht ein, die Art und Weise, wie der große Dichter sein Problem ergriffen und behandelt hat, tadeln zu wollen; verdrießlich ist mir nur die Phrase, die im Glauben, ihm einen Gefallen zu thun, ihn in ihrer blinden Lobpreisung völlig verkennt und den Kern der Sache verdunkelt. Shakespeare ist aber am Wenigsten der Mann, der die Gorgonenaugen der Wirklichkeit scheute. Er conterfeit sie in all ihrer erschreckenden Macht, aber er leiht ihr bei aller Individualisirung die Züge einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit; seine Kunst besteht in jenem nicht sittlichen, sondern ästhetischen Idealisiren, das die Zufälligkeiten der Wirklichkeit abstreift und das Darzustellende dadurch nur um so ergreifender und eben künstlerisch behandelt. Und er thut es in „Romeo und Julia", indem er ausgehend von dem lediglich sinnlichen Charakter dieser Liebe die furchtbare Gewalt zeichnet, die sie über die Menschen zu üben vermag, ihre verblendete, die Sinne umnebelnde Wirkung, die völlige Ver-

wirrung des Mannes, der in ihren Banden liegt, und im Gegensatze dazu die Stärkung des Charakters der Frau, die direct auf ihr Ziel lossteuert, schon bei der ersten heimlichen Zusammenkunft die Vermählung verlangt und sich in der Folge, während ihr Geliebter bei jeder Gelegenheit den Kopf verliert, mit der nur der Leidenschaft eigenen Kraft und Ausdauer zur Herrin der verschiedensten Situationen macht und sogar vor dem Wagniß des Schlaftrunks nicht zurückscheut. Ja, so blind ist die Phrase und so viel Macht übt sie über ihre Knechte, daß selbst ein Mann wie Bodenstedt aus dem schwachen, haltlosen Romeo ein Jünglingsideal bilden möchte, das nach unsren deutschen und, ich glaube, nach aller Völker Begriffen, denn doch wahrhaftig anders aussieht und das höchstens in den verliebten Vorstellungen einer Mädchenphantasie Romeos Züge annehmen könnte. Nein, das eben ist das Große und furchtbar Erschütternde dieser Tragödie, daß sie die Wirkung der sinnlichen Liebe auf ihre natürlichsten, psychologischen Folgen beschränkt, daß sie zu ihrem Träger im Manne eine zwar gefällige, adelige und liebenswürdige, aber zugleich sehr schwache Persönlichkeit wählt und daß diese Liebe weniger dem Individuum, als — die vernichtendste Erkenntniß, die dem schwärmenden Menschenherzen werden kann — der Gattung gilt.

Man hat es geliebt, über die Liebe Romeos zu Rosalinden entweder flüchtig hinwegzugehen oder sie, wie es Kreyßig, Gervinus u. A. thun, als Folie zu der Liebe zu Julien zurechtzustutzen — anders kann man es wohl kaum nennen, denn über Rosalindens Persönlichkeit fehlen uns im Stück fast alle Anhaltspunkte. Es ist möglich, daß sie eine herzlose Coquette, eine schon vorgerückte Schönheit, eine Salonprinzessin ist, aber Gewisses erfahren wir darüber nicht, und daß es gerade gegen sie spräche, daß sie den Romeo unerhört schmachten läßt, kann man nach den Eindrücken, die wir von diesem im Verlauf des Stückes bekommen, auch nicht behaupten. Sie wußte vielleicht, wie der gute alte und dem Romeo so freundlich gesinnte Mönch sagt: „sein Lieben sei zwar ein köstlich Wort, doch nur in Sand geschrieben“. Desto mehr erfahren wir über Romeos Liebe zu

Rosalinden, und ich möchte den kennen, der auch nur ein Jota einer tiefgehenden Leidenschaft bei aufmerksamer Prüfung darin vermißte. Es ist Alles beisammen: Seufzer, Thränen, schlaflose Nächte, Einsamkeit und melancholisches Herumirren in Waldesdickicht, eine schwülstige Sprache und jenes Gefallen an geschraubten und spitzigen Antitheſen, an denen die thatenlose Muße so reich zu sein pflegt. Es ist eine fast unfaßbare Willkür, wenn man nach Allem, was wir hierüber und nach dem Wenigen, was wir von Rosalinden wissen, aus Romeos Liebe zu dieser den „Paroxysmus einer regelrechten Primaner-Liebe" construiren will, wie Kreyßig es thut. Etwa darum, weil die Liebe zu Julien, die der hochgradigen Rosalindenschwärmerei so blitzschnell folgt, den Jüngling einfach, munter und natürlich macht, so daß die Freunde sich wundern und finden, er spräche wie ein Mensch? Also wäre hier das Wahre und Echte und jenes nur ein Product jugendlicher Unreife? Als wäre seine plötzliche Munterkeit und Frische etwas anders als die Folge der Erfüllung, der erhörten Liebessehnsucht! Man kann mit vollem Recht fragen: würde, wenn nun auch Julia ihn hätte schmachten lassen (eine Möglichkeit, die doch ein Jeder, wenn er nicht gerade Anhänger der absoluten Prädestinationslehre ist, gelten lassen wird), sein Zustand nicht eher schlimmer als besser geworden sein? Und man muß anderseits Eduard von Hartmann in seiner manches Geistvolle bringenden Untersuchung über das Stück (Leipzig, 1874) Recht geben, daß Romeo, würde er auf dem Balle statt Julien Rosalinden getroffen haben, die doch auch eine Capulet, die Cousine der Julia und zu dem Fest eingeladen ist, und würde diese plötzlich ihrer spröden Rolle müde geworden und ihrem Verehrer auf halbem Wege entgegengekommen sein, ganz gewiß sich nicht anders benommen haben würde, als nach der glücklichen Begegnung mit der, nach seiner augenblicklichen Empfindung, weit schöneren Julia. Und was wird die Folge sein, wenn er nun plötzlich die Dritte trifft, die ihm, da es eine absolute Schönheit nicht giebt, wieder schöner zu sein scheint als Julia? Hierin liegt eben der springende Punkt und die Tragik des Stückes. Es muß doch sofort auffallen, daß Shakespeare sich die ungleich zartere

und poetischere Erscheinung der *ersten* Liebe in diesem Liebesdrama hat entgehen lassen. Warum? Der große Dichter muß einen Grund gehabt haben. Zwar fand er die Rosalinde in seinem Vorbilde, dem Gedicht des Arthur Brooke, nach dem er arbeitete. Aber er hätte sie ja doch leicht entfernen können. Und wenn er dies, bei seinem auffallend treuen sich Anschließen an seine Quellen unterließ, so mußte er doch wohl die dem Stoffe innewohnende Tragik als gerade seinem Genius verwandt herausgefühlt haben. Die erste Liebe hat den ganzen Reiz der süßesten Täuschung, die das Leben zu bieten vermag; das Individuum wird zum Träger der Gattung, in dem *einen* Ideal stellt sich jeder Vorzug des Geschlechts verkörpert dar, die Erfüllung dieser Sehnsucht scheint den Liebenden wie die Erlösung der seufzenden Creatur von dem Joche der irdischen Fesseln. Außer dem *einen* Gedanken, dem *einen* Gefühl ist kein zweites möglich. Wie nun aber, wenn diese Täuschung, die recht eigentlich in das Reich der Dichtung gehört und die das Leben jedesmal unerbittlich zerstört, auch vom Dichter, ihrem geborenen Beschützer, grausam vernichtet wird? Neben der ersten Liebe eine zweite — damit ist der ganze Vorgang aus der individuellen Sphäre in die der Gattung versetzt und der Einzelne Nichts weiter als ein Werkzeug des unsichtbar waltenden Triebes, der für die Erhaltung seiner Schöpfung sorgt. Man darf in Bezug auf das Stück auch nicht sagen: es ist ja *nur* erst die zweite Liebe — warum brauchte man im Princip eine dritte, eine vierte anzunehmen? Im Kunstwerk doch! Im Kunstwerk, dessen oberstes Princip eben die Oekonomie, d. h. die Beschränkung auf das Wesentliche ist, bedeutet die Zweiheit schon eine Vielheit. Ein einziger Rosenkranz, ein einziger Güldenstern wären Individualitäten; aber Rosenkranz und Güldenstern zusammen sind Repräsentanten einer Gattung. Bei Romeo jagt *eine* Liebe mit unheimlicher, an und für sich bei stark sinnlichen Naturen völlig glaubwürdiger Schnelligkeit die andere. Daraus folgt: dies ist ein charakteristischer, allgemein zu fassender Zug; nicht sowohl Romeo liebt die Julia, als vielmehr die nach ihrem Object, nach Erfüllung strebende Liebessehnsucht im Romeo liebt das Weib in der Julia.

Man kann dem Dichter und seinem verliebten jungen Helden überhaupt nicht gerecht werden, wenn man nicht von der Anlegung des sittlichen Maßstabes vollständig absieht. Das Verhalten Romeos ist ganz nur auf die natürlichsten Triebe basirt und rechnet auf die Sympathie dieser bei dem Zuschauer. Wie er sich kraftlos, nur von seiner Leidenschaft bewegt, der Melancholie überläßt, so folgt er blindlings ohne das mindeste Zaudern, ganz instinctiv, der neuen Regung bei Juliens Anblick. Als der Mönch ihm den Urtheilsspruch des Fürsten, Verbannung aus Verona mittheilt, geräth er, um seine der Erfüllung nahe schönste Hoffnung plötzlich jäh getäuscht, so völlig außer sich, daß ihm der letzte Rest von Männlichkeit und Besonnenheit schwindet. Er wirft sich auf die Erde, wüthet gegen sich und die Welt, will sich erstechen und ergeht sich in so haltlosen Verwünschungen, daß selbst der sanftmüthige Lorenzo sein Thun und seine Thränen weibisch nennt und ihn mit einer sehr gerechten, nur noch viel zu milden moralischen Strafpredigt wieder zu sich selbst zu bringen versucht. Bei der Kunde von Juliens plötzlichem Tode, die ihn nicht einen Augenblick stutzig macht, denkt er sofort daran auch sich zu vernichten. Aber warum greift er jetzt nicht zum Dolch, den er in Lorenzos Zelle so eilfertig zog und den er doch noch im Gurt trägt? In dumpfer Verworrenheit sucht er den Weg zum Tode da, wo er ihn am Wenigsten zu finden hoffen kann: er kauft einem armen Apotheker wider das Gesetz, das den Veräußerer mit dem Tode bedroht, ein tödtliches Gift ab. Kein Versuch, das unerwartete Ereigniß aufzuklären, kein Gang zu dem alten Beichtiger, der das befremdliche Räthsel lösen könnte! Die unversehrte Schönheit der scheinbaren Leiche befremdet ihn nicht: er trinkt den Tod! Und auch nach seinem Ende wirkt seine Unbesonnenheit verderblich für Andre nach. In dem Briefe, den er dem Pagen zur Bestellung an seinen Vater übergiebt, erstattet er von den Gründen und den Détails seines Selbstmordes so genaue Rechenschaft, daß er sogar den armen Schelm an's Messer liefert, der ihm aus Armuth, gegen seinen Willen das Gift verkauft:

„Er schreibt, von einem armen Apotheker
Hab' er sich Gift gekauft um sich zu tödten
Und hier im Grab bei Julia zu ruhn."

Wird die Justiz den Unglücklichen in Mantua nicht ausfindig machen? Besaß Romeo so wenig sittliche Besonnenheit, um diesem seinem Wohlthäter (denn das war er in Romeos Sinne) so häßlich zu vergelten? Oder liegt hier nur eine Eilfertigkeit des Dichters vor, der es übersah, wie stark er den Jüngling mit dieser brieflichen Aufklärung belastete?

Sieht man aber von allen sittlichen Anforderungen ab — wie organisch, wie wahr ist Alles! Wie entzückt das Sinnliche dieser schönen Erscheinung! Man sieht ihn vor sich: die schlanke, geschmeidige, etwas weiche Gestalt, die brünette Gesichtsfarbe, das große, dunkle, langbewimperte Auge. Unser Gefallen verscherzt er nie, an unsrer Achtung liegt ihm Nichts. Und doch, selbst diese möchte er uns abzwingen, wenn er der Forderung des Tybalt Anfangs so gefaßt ausweicht, um feurig das Schwert gegen ihn zu ziehen, als Mercutio an der für ihn empfangenen Wunde verblutet. Sein Betragen verkündet einen echten Adel selbst dann noch, als er im Grabmal der Capulet dem Grafen Paris gegenübersteht. Wie groß ist die Meisterschaft des Dichters, diesen Charakter trotz all seiner Schwäche unserm Herzen niemals zu entfremden.

Wenn Romeo durch seine Liebe verliert, so gewinnt dagegen Julia durch sie glänzend. Ihre psychologische Entwicklung ist naturgemäß der Romeos gerade entgegengesetzt. Sie liebt zum ersten Male, sie ist vom Dichter hierin, und damit in allen Folgen, besser bedacht. Für das Weib ist mit der Liebe erst der Inhalt des Lebens ausgefunden: alle ihre Gedanken und Gefühle drängen nach diesem einen Ziel und klammern sich fest an den Besitz. In Julien gewinnt das übermächtige Gefühl jene Stärke der Begeisterung, die die irdischen Bedingungen zu mißachten scheint. All' ihre Fähigkeiten wachsen, das vierzehnjährige Mädchen wird in einer Sommernacht zur vollerblühten Frau. Die Liebe leiht ihr eine großartige Wahrheit und, wenn sie zur Verstellung gezwungen wird, ein großartigeres Heldenthum. Bei

aller Erregtheit ihres jugendlichen Blutes versäumt sie nicht, planvoll und sittlich zu handeln, und niemals erscheint sie uns in einer unwürdigen Situation. Als die Amme ihre Botschaft im zweiten Act mit Hindernissen versieht, die auch die langmüthigste Seele außer Fassung bringen könnten, bewahrt sie eine wahrhaft rührende Geduld. Mit entschlossenem Sinne begegnet sie dem rohen Ausbruch ihres Vaters, der ihr denselben Freier, den er Anfangs fast ablehnte, nun, weil es seiner Laune beliebt, aufzwingen will. Noch bleibt ihr die vertraute Rathgeberin: die Amme. Aber auch mit dieser bricht sie in dem herben und großartigen „Amen", als die charakterlose und niedrige Person ihr allen Ernstes räth, Romeo fahren zu lassen und dem Grafen Paris, dieser Blume der Höflichkeit, die Hand zu reichen. Immer einsamer, immer verlassener, fühlt sie sich nur immer kräftiger, den feindlichen Schicksalen zu begegnen. Sie sucht bei dem Pater die letzte Zuflucht und leert, um ihr und ihres Gatten Glück zu retten, muthvoll den Becher des Schlaftrunks. Und als sie aus der Betäubung erwacht, ist ihr erstes Wort:

„Trostreicher Vater, o, wo ist mein Gatte?
Wo ich sein sollte, weiß ist noch recht gut;
Da bin ich auch. Wo ist mein Romeo?"

So bleibt sie bis zuletzt ihres Zieles eingedenk, und „macht es kurz", als Alles verloren ist.

Bei der ganzen Wahrheit, Schönheit und Größe dieser Schöpfung übersehe man aber einen eigenthümlichen Zug nicht: als ihr der Glaube erweckt wird, Romeo und Tybalt seien erschlagen, jammert sie über den Tod dieses ihres Vetters fast so sehr wie über den vermeinten Tod ihres Gatten. Warum? Was ist ihr dieser Vetter, daß sie ihn mit dem Geliebten auch nur in einem Athemzuge nennen kann? Ich glaube, hier liegt, fein und dem Naturell des Weibes entsprechend modificirt, die Parallele zu dem Gattungscharakter der Liebe Romeos. Noch besitzt sie diesen nicht ganz. Tybalt aber mag ihr in diesem kurzen Augenblick wie ein Vertreter des Geschlechts erscheinen, dessen schönste Krone sie mit Romeo ganz zu gewinnen hoffte. Auch Juliens Liebe hat einen lediglich sinnlichen, dämonischen, in ihrem Ent-

ſtehen willenloſen Zug. Auch bei ihr wird die Liebe zu dem plötzlichen Strahl,

„der in die Herzen ſchlägt und trifft und zündet,
wo ſich Verwandtes zu Verwandtem findet",

auch ſie ſetzt um dieſes einen Gefühls willen jede Rückſicht gegen Andre, auch gegen ihre Eltern, hintan. Mit dem Verſtande hat dies Drama der Leidenſchaft überhaupt Nichts zu thun. Es iſt ja das Kennzeichen der Liebe, daß ſie blind iſt und blind macht. Wie könnte ſonſt dem Romeo auch nur einen Augenblick die Verbannung ſo entſetzlich, entſetzlicher als Kerker und Tod erſcheinen? Wie käme Keiner auf den Gedanken, Julien aus Verona zu flüchten, da ſie ſich doch frei in der Stadt ergehen, da doch der verbannte Romeo unerkannt und ungehindert die Stadt erreichen kann! Bodenſtedt, der von den Liebenden gern wie von „jungfräulich zarten, blumenduftigen Seelen" ſpricht, hat darum wohl Recht, wenn er behauptet, ſie gingen nicht durch eine „tragiſche Schuld" zu Grunde, wie ſie die Schulkritik für ſie, um die herkömmlichen Begriffe zu placiren, erfinden möchte, aber er irrt, wenn er ſagt, „ein Spätfroſt kommt, und kaum erblüht, müſſen ſie ſterben" und damit den Untergang der Beiden als etwas von außen an ſie Hinantretendes, alſo Zufälliges hinſtellt. Ach nein, kein Spätfroſt tödtet ſie. Ihr Untergang liegt vielmehr in ihrer Leidenſchaft beſiegelt, und es iſt nicht der am Wenigſten peſſimiſtiſche Zug der Tragödie, daß die viel beſonnenere Julia durch den eilfertigen Romeo in das Verderben geriſſen wird und erſt ſtirbt, nachdem dieſer, wie immer, wenn die Leidenſchaft ihn übermannt, raſch und unklug, das Gift getrunken hat, ohne an dem wirklichen Tode der Julia auch nur im Mindeſten irre geworden zu ſein. Die Liebenden gehen alſo keineswegs wie „Blumen" zu Grunde; ſie ſterben, weil ſie ſich der verhängnißvollſten Leidenſchaft mit geſchloſſenen Augen überlaſſen haben, unfähig und ohne den Willen, ſie und damit ſich ſelbſt zu meiſtern. Ihr Ideal wird zugleich ihr Tod.

Ganz wunderbar iſt es nun aber, wie Shakeſpeare uns den bittren Trank dieſer tragiſchen Erkenntniß verſüßt hat, indem er Alles daran ſetzte, dieſe blinde Hingebung an die Leidenſchaft

aus den individuellen Verhältnissen, besonders bei der Julia, zu erklären. Der Streit der Häuser, in deren äußeren Unfrieden sich die friedfertigen innerlichen Naturen widerwillig versetzt sehen; das daraus entspringende Unbehagen, das nach einem stillen Glückshafen sucht; die Brutalität des alten Capulet, die fast an die Verzerrung streifende Rohheit und Herzlosigkeit der Mutter; die zotige Philosophie der Amme, deren Einfluß auf Julien es begreiflich macht, daß diese sich ihrem ersten Gefühl ohne alle Rücksicht auf die Sitte hingiebt. Streit überall — daß er in dem edleren Hause der Montague fehlt, ist für Romeo nur ein Entschuldigungsgrund weniger; aber doch draußen, auf den Gassen, Streit überall. Was Wunder, daß das Herz in diesem Wirrwarr nur ungestümer und sehnsüchtiger klopft? Wären die äußeren Verhältnisse weniger widerwärtig, die Liebenden erschienen weit weniger liebenswürdig. Und in eine Sprache hat Shakespeare die Seufzer der Liebe gekleidet, wie sie schöner nicht gedacht werden kann, eine Sprache, die selbst in den gewagtesten Uebertreibungen, wie sie Verliebten eigen sind, in Paradoxen und Bombast, in dem kunstvollen Geklügel des „Sonetts" (die erste Begegnung der Liebenden) und des „Tagelieds" (der Abschied nach der Brautnacht) eine Zartheit, einen Schmelz und vor Allem eine Wahrheit und Gluth offenbart, die uns unwiderstehlich gefangen nimmt. Wer den berühmten Monolog Juliens „Gallop apace, you fiery-footed steeds" mit unbefangenen Augen prüft, wird nichts „Blumenduftiges" darin finden, vielmehr eine das Maß einer vierzehnjährigen Mädchenphantasie weit überflügelnde sinnliche Ausdrucksweise — aber mit welcher Schönheit, mit welchem Glanz ist diese Sehnsucht geschmückt! Und jene Balconscene, wie berauschend wogt in ihr das farbige Wellenspiel der Gefühle auf und nieder, wie verklärt erscheint hier das irdischeste Verlangen: eine Venus, aber eine Venus Urania. So idealisirt Shakespeare, so webt er „um die gemeine Deutlichkeit der Dinge" nach seiner Art „den gold'nen Duft der Morgenröthe".

Von dieser meiner Auffassung, die ich in der ersten und zweiten Auflage des Buches vertreten habe, in der vorliegenden dritten abzuweichen, habe ich auch nach den wiederholten polemischen Aus-

lassungen von Julius Duboc keinen Grund, um so weniger, da dieser sonst eifrige und verdiente Philosoph und Aesthetiker mir vorwirft, ich hätte auf „Romeo und Julia“ eine „volle Zornesschale“ ausgeleert („Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus“ pag. 43). Wo denn? Es ist mir, wie jedes meiner hier niedergeschriebenen Worte bestätigen wird, niemals in den Sinn gekommen und wäre bei meiner grenzenlosen Bewunderung der Dichtung wenigstens für mich undenkbar. Auch habe ich ausdrücklich in eben diesem Aufsatze erklärt, daß es mir nicht beifallen könne, Shakespeare aus seiner Behandlung der Liebe in „Romeo und Julia“ einen Vorwurf zu machen, ja sogar, daß man von der Anlegung eines sittlichen Maßstabes dabei ganz absehen müsse. Auch wußte Shakespeare ganz gewiß, was er that, als er die Liebe Juliens, der Veroneserin, mit heißerer Gluth füllte als die der keuschen Imogen, die Duboc doch nur in's Auge fassen möge, um den Unterschied zu spüren; und sind nicht auch in den Nordländerinnen Ophelia und Cordelia die Stoffe anders gemischt als in den Italienerinnen und Spanierinnen des Dichters, und beruht nicht eben in solchen Unterscheidungen Shakespeares Größe? Bedarf es denn überhaupt noch des Beweises, daß die Liebe im heißen Süden mit plötzlicherer, elementarerer Gewalt auftritt als in dem phlegmatischeren, aber beständigeren Norden? Muß man etwa gar noch die „Germania“ des Tacitus anführen, um darzuthun, daß wirklich in Nord und Süd ein Unterschied im Verhältniß der Geschlechter besteht, der sich allerdings nicht in eine mathematische Formel pressen, sondern, wie alle Begriffsbezeichnungen auf dem Gebiete der Empfindungen, nur in großen Zügen darstellen und nachempfinden läßt? Das sollten doch Alles selbstverständliche und abgethane Dinge sein. Es fällt mir also weder ein, Carrière zu bestreiten, daß Romeo und Julia beseligt und verklärt in dem Ideal ihrer Liebe sind, ohne welches das Leben wenig Werth für sie hat, noch Duboc, „daß ein Liebespaar in der körperlichen Wohlgestalt des geliebten Gegenstandes stets die Spiegelung der gesammten geistigen und sittlichen Anschauung mitgenießt,“ daß also sinnlich und seelisch völlig niemals zu trennen sind. Wenn

aber Carrière in seiner vortrefflichen und warmherzigen Beurtheilung meiner Dramaturgie (Gegenwart, Nr. 36, 1883) weiter bemerkt, Romeo und Julia bewährten sich und ihrem Liebesideal „im Opfertod die Treue" — so frage ich zurück, ob denn wirklich bei dem ersten heftigen Ungestüm der Liebeslust, die doch in unserem Drama nur nach Tagen zählt, von „Treue" schon die Rede sein kann und ob der Selbstmord der Verzweiflung, um das momentan einzige und höchste Ziel aller Wünsche gebracht zu sein, die Bezeichnung „Opfertod" verdient? Hier handelt es sich um physiologische und pathologische Processe, die groß und wahr sind, und auf der Stärke der sie treibenden Macht beruht die Welt — aber mit moralischen Floskeln sollte man sie nicht umkleiden. Welche Worte fände man für Arria und Paetus, für Florestan und Leonore (ein „germanisches Liebesideal" von höchster Herrlichkeit), für Kleists Käthchen, wenn man Romeo und Julia schon um ihres „Opfertodes" und ihrer „Treue" willen verklärt? Noch einmal: es fällt mir nicht ein, dies beseligte Liebespaar, geschweige denn ihren unsterblichen Dichter „tadeln" zu wollen; ich verehre die Idealisirung dieser Liebe bei Shakespeare unendlich und würde den Jüngling bedauern, der nicht in seiner Geliebten die Krone der Schöpfung und das Herz seines Lebens erblickte, aber die phrasenhafte Vermischung dieser Liebesmacht mit sittlichen Bezeichnungen und Schwärmereien lehne ich ab, und glaube, daß Sophokles in der „Antigone" den „Eros" treffender und wahrer preist als unsere neuen Philosophen. Wenn ich Duboc aber Recht gegeben, daß eine völlige Trennung des Seelischen und Sinnlichen für uns natürlicherweise undenkbar ist, daß also Romeo und Julia in sich zugleich ihr ganzes körperliches, geistiges und sittliches Leben genießen, so wird er mir doch zugeben müssen, daß wir nach dem Uebergewicht der einzelnen Kräfte das Recht haben von sinnlicher, leidenschaftlicher Liebe u. s. w. zu sprechen, und daß Romeo Julien schwerlich so blitzschnell in Herz und Sinne geschlossen hätte, wenn sie zufällig bucklig gewesen wäre — was ich ihm auch gar nicht übel genommen hätte.

Die erschreckende Consequenz, mit der Shakespeare die Verblendung der Liebe Romeos und Juliens an ihnen selbst rächt, ist dem Drama auch in anderer Beziehung zu Gute gekommen. Das Stück ist von einer Vortrefflichkeit im Bau wie nicht viele, die Charakterzeichnung und die Proportionirung der Charaktere vollkommen meisterlich. Wie um den Hintergrund zu dem Vordergrund zu stimmen, ist der Kurzsichtigkeit und Uebereilung der Liebenden die Kurzsichtigkeit und Uebereilung ihrer Umgebung hinzugefügt: der gute Mönch, der ihre Pläne halb wider sein Gewissen unterstützt und dabei so entsetzlich ungeschickt vorgeht, daß er zu guter Letzt gar noch einen Fluchtversuch macht, um nur nicht für den Mörder gehalten zu werden; der brauseköpfige Capulet, der seine Worte wie seine Entschlüsse polternd durcheinander wirft; die dumme und gemeine Amme, die ihrem Fräulein bestellen will, daß Romeo „betheuert", ohne noch zu wissen, was er denn betheuert, eine Prachtschöpfung vom ersten Range, in der jede Fiber, jeder Athemzug Leben hat. Und wie schön ist es, daß, als die Ereignisse in's Rollen kommen, die maßvolleren und harmonischeren Charaktere aus dem Stücke verschwinden, daß wir die Montagues vom dritten Acte ab nicht mehr sehen und daß der liebenswürdige, friedfertige Benvolio überflüssig wird, als er, der zu dem melancholischen und an sich haltenden Romeo vortrefflich paßte, mit dem blind in's Verderben jagenden nicht mehr Schritt zu halten vermag. Ein großes, wundervolles Werk, dem völlig gerecht werden zu können, ein Triumph für Regie und Schauspieler wäre!

Die Schwierigkeit, Romeo und Julia auf der Bühne entsprechend zur Geltung zu bringen, liegt übrigens weniger in besonderen Fährlichkeiten der einzelnen schauspielerischen Aufgaben als in der Fülle wichtiger Rollen. Verhältnißmäßig am Schwierigsten ist die Rolle der Amme, die von den zahlreichen komischen Alten des deutschen Theaters, unter denen viele gute Schauspielerinnen sind, zwar immer mit einem gewissen Lacherfolg dargestellt, von den allerwenigsten jedoch auch nur annähernd erschöpft wird. Ich kann es nicht unterlassen, hier der genialen Leistung der Frau Frieb-Blumauer zu gedenken, weil in dieser

auch der kleinste Zug beachtet und das ganze Bild dem Shakespeareschen Original bis in's Détail treu nachgebildet war. Wie oft habe ich z. B. einen Zug der ersten Scene der Amme unter der Unaufmerksamkeit der Schauspielerinnen verloren gehen sehen. Die Gräfin giebt ihr die Weisung sich zu entfernen, ruft sie aber unmittelbar darauf zurück. Dies Fortschicken und Zurückrufen wäre ein ganz sinnloser, unnöthiger Verzug, wenn es nicht in der von der Frieb wiedergegebenen, von Shakespeare zweifellos gewollten Auffassung behandelt wird. Die Amme, die „Mutter Weisheit", die Julien bis dahin fast ausschließlich behütet und „erzogen" hat, wie muß sie sich verletzt fühlen, von dem wichtigen Rath, für den sie sich unentbehrlich dünkt, ausgeschlossen zu werden! Sie zieht sich also piquirt in den Hintergrund zurück, um alsbald geschäftig zurückzukehren, wenn die Gräfin, der die Empfindlichkeit des alten Hausrequisits nicht entgeht, sie nun doch heranzieht. Und wie anders klang im Munde dieser Künstlerin das dreimalige „Fräulein!" in der Balkonscene, als in dem ihrer meisten Colleginnen. Zuerst ein einfacher Ruf, das zweite Mal energisch gesteigert mit der Nüance des Tadels, daß Julie nicht schon auf den ersten Ruf zurückgekehrt, das dritte Mal eine lang gezogene Manifestation der Ungeduld und des immer noch respectvollen, aber doch sehr hörbaren Aergers über die Mißachtung ihrer Gebote. Ohne alle carikirten Zusätze (sie hielt auch ihren Peter in weiser Entfernung) spielte sie die Scene auf der Straße, nicht in lebhaftem Geschnatter und unruhiger Gesticulation — unter Pausen, dem Unerhörten rathlos gegenüber stehend, machte sie ihrem Aerger über den schonungslosen und rüden Spott Mercutios Luft. Die schnöde Verzögerung ihres Berichts über die Begegnung mit Romeo, das Jammern über Tybalts Tod, der bodenlos gemeine Rath an ihre junge Herrin „den Grafen zu nehmen" — Alles fand in der Darstellung dieser Frau ihren restlosen Ausdruck.

Das scenische Arrangement bietet mancherlei Schwierigkeiten, wenn man nicht durch den unruhigen Scenenwechsel die Stimmung unablässig zerstören will. Der erste Act hat nicht weni-

ger als fünf Verwandlungen, die ich bei einer Aufführung auf dem Bremer Stadttheater durch einen geschickten Regisseur (Max Grube) in zwei zusammengezogen fand. Dies war mit wahrhaft erfinderischem Blick dadurch erzielt, daß das Haus der Capulets, das die erste und zweite Coulisse rechts einnahm, weit in die Scene vorsprang und sich in einer breiten Loggia nach dem Publikum öffnete. In dieser Loggia spielte sich, nur wenig beengt, die Unterredung der drei Frauen ab. Und so bewegten sich denn die vier ersten Scenen (die zweite Verwandlung ist ohnehin überflüssig) auf demselben Hintergrund. Man sah die Gäste das Haus betreten, nach Ersteigung einiger innerer (unsichtbarer) Stufen die Loggia passiren, um in den Ballsaal geführt zu werden. Der durch dies Arrangement bedingte Aufbau kam dem Ballsaal, in welchem die Estrade das Orchester bildete, dann wieder vortrefflich zu Statten. Die in unsrem Jahrhundert der vierzehn Tage vor einem Feste erfolgenden Einladungen besonders befremdende Thatsache, daß die Gäste in demselben Act, in welchem der Ball stattfindet, dazu auch erst ihre einigermaßen wunderliche Aufforderung erhalten, wird dadurch allerdings noch auffallender — aber ein (dramatisch übrigens sehr geringfügiger) Uebelstand bleibt sie ohnehin, und der Gewinn der continuirlich sich fortspielenden Handlung müßte jedes andre Bedenken überwiegen. Im zweiten Acte empfahl sich außer der üblichen Einrichtung, daß Mercutio und Benvolio hinter der Gartenmauer erscheinen (eine Verwandlung also überflüssig wird), die Zusammenziehung der dritten und vierten Scene. Wir sehen das Stadtthor, im Hintergrunde rechts die Capelle, daran stoßend, bis etwa an die zweite Coulisse reichend und hinter den Coulissen sich fortsetzend, das Gärtchen Lorenzos. Ohne Zwang konnten die Freunde hier eintreffen, konnte Romeo sich, aus dem Häuschen des Paters kommend, zu ihnen gesellen. Im dritten Act ist die kurze vierte Scene mit Weglassung der Lady Capulet leicht an den Anfang der ersten zu verlegen, im vierten (wenn man den Wechsel zu vermeiden wünscht und die Begegnung des Paris mit Julien für nicht allzu wichtig hält, wie sie es denn nicht ist) das Gespräch Juliens mit dem Pater durch Einschaltung einiger

Worte in Juliens Gemach; er kommt zu ihr, anſtatt ſie zu ihm. Daran würde ſich denn ſofort der Gifttrunk ſchließen müſſen. Nach dem Tode der Liebenden iſt das Intereſſe des Zuſchauers geſättigt; die endloſen Aufklärungen deſſen, was wir mit eigenen Augen angeſehen, ſind darum faſt in allen Einrichtungen und Bearbeitungen mit vollem Recht beſeitigt.

Othello.

Diejenige der großen Tragödien Shakespeares, die in England als die vollkommenste bewundert wird, ist in Deutschland nicht ganz so bedingungslos vergöttert worden: „Othello“. Gleichwohl hat sie auch hier ihre scrupellosen Verehrer gefunden, die, eine blinde Gefolgschaft des großen Dichters, über dem Erstaunen vor den großartigsten psychologischen Offenbarungen, die auch dies Werk wieder in erschütternder Beredsamkeit verkündet, gar nicht dazu kommen, die künstlerischen Mittel unbefangen zu würdigen, durch die der Genius auf jene stolzen Höhen gelangt, wo er ungebunden wie im Kampfe mit den Elementen und selbst eine Elementarkraft seinen wilden Sang ertönen lassen kann. In allem rein Epischen und von der Krisis an auch im Dramatischen ist Othello von einer ganz staunenswerthen, einzigen Wahrheit und Leidenschaftlichkeit. Je mehr man sich aber in dies wunderbare Werk versenkt, desto mehr wundert man sich, auf wie schwachem Grund es erbaut ist. Eine verschwenderische Fülle genialster Offenbarungen, eine Zeichnung der sinnlichen Verzückung und der Raserei der Rache und Eifersucht, die unerreicht ist, die rührendsten Töne des Vertrauens, des Jammers, der Reue; Bosheit, Dummheit, Unschuld und Wahnwitz im wilden labyrinthischen Kampfe — aber ein trügerischer Boden, eine halbe, lückenhafte und gerade an den wichtigsten Stellen völlig aussetzende Motivirung und die Speculation auf jene Macht, mit der bekanntlich auch die Götter vergebens kämpfen, die aber immer

unästhetisch und als tragischer Hebel bedenklich ist und bleibt. Der Eine, in dessen Händen das ganze Spiel ruht, der Eine, der klug ist, denkt und entwirft, Jago — er hätte schwere Arbeit und käme nie zum Ziel, wenn die Andern auch nur einen Gran seines Witzes hätten. Aber nicht dieser Schurke allein ist für die Gräuel, die wir schaudernd miterleben müssen, verantwortlich: auch Othello ist es, dem die Leidenschaft den Verstand genommen; Desdemona, die in unbegreiflicher Verblendung ihren Gatten gerade dann um die Rückberufung des Cassio bittet, als jener in offenbarer Verstimmung ihrem Drängen auszuweichen absichtsvoll bemüht ist; Emilia, die der Herrin das verhängnißvolle Tuch stiehlt und es ihrem eigenen Mann, dem sie doch in diesem Punkte nicht über den Weg traut, übergiebt; Rodrigo, der von Haus aus ohne Verstand ist, der leichtsinnige Cassio und alle die kurzsichtigen Anderen, die dem Jago unbedenklich in die Falle gehen. Was von einem dem „Othello" sonst völlig antipodischen Drama, Otto Ludwigs „Erbförster", zu sagen ist, gilt auch für diese Shakespearesche Tragödie: für alle tragischen Personen ist ein normales Maß von Intelligenz erforderlich, dessen Mangel der daraus entspringenden Tragik immer einen peinlichen, verletzenden Charakter geben wird. Die reine Bornirtheit treibt den „Erbförster" in das tragische Ende. Darin liegt etwas das Maß des Natürlichen Verlassendes, Unästhetisches. Die Dummheit darf wohl Zuthat und Episode, nie aber Hauptmotiv sein. Denn gesetzt einmal, man ginge noch einen Schritt weiter und näherte sie stufenweise dem Cretinismus — wer würde das ertragen? Dies wäre nun zwar das Extrem, aber es bestätigt nur den Satz, daß für die ästhetische Wirkung nicht allein Leidenschaft und ethische Kraft, sondern auch eine gewisse Summe von Geistesgaben verlangt werden darf. Der Dichter des „Erbförster" hatte freilich für diese Achillesferse des „Othello" keine Augen. Er mochte eher eine tragische Stärke darin erblicken. Wie aber gerade die Schwäche der gewaltigen Ludwigschen Dichtung in der Beschränktheit des alten Ulrich, so liegt auch ein Theil der unlauteren Wirkung des „Othello" in der Unverständigkeit und Gedankenlosigkeit seiner Hauptpersonen, wenn auch ein tiefgreifender

Unterſchied darin beſteht, daß der Erbförſter an einer angeborenen Bornirtheit zu Grunde geht, während im „Othello“ die Einſicht nicht ſchlechthin fehlt, aber in den entſcheidenden Wendungen der Tragödie durch andre Kräfte verdunkelt wird. So oder ſo, iſt aber auch dieſe großartige und, ſobald Nichts mehr zu motiviren iſt, wahrhaft hinreißende Schöpfung auf den Unverſtand gebaut, auf den die Heimtücke des Jago, leider nur mit zu großem Erfolge ſpeculirt. Und als wollte der Dichter aus der niedrigſten Sphäre der Motivirung mit beſtimmter Abſicht nicht heraus, als wollte er aus dem Kleinſten und Zufälligſten das Furchtbarſte entwickeln, fügt er zu dem kleinen Motiv der Thorheit noch die kleineren des Zufalls und des Quid pro quo: das Taſchentuch und die abſcheuliche Verwechslung der Courtiſane Bianca mit der Desdemona in dem bis zur Verzerrung raffinirt angelegten Geſpräch des Jago und Caſſio (IV. Act, I. Scene). Die Krone aber ſetzt er ſeiner kühnen und wilden Sorgloſigkeit in dem Zurüſten der tragiſchen Mittel dadurch auf, daß er die eigentliche Seele des Stücks, den Factor der ganzen Handlung, Jago, völlig motivlos läßt.

Es wird gut ſein darauf hinzuweiſen, daß unter dem Motiv im dramatiſchen Sinne nur der objective Handlungsgrund verſtanden werden darf, der die Reſultate des Dramas mit zwingender Nothwendigkeit zur Folge hat. Wir müſſen in der Lage ſein zu ſagen: nur ſo und nicht anders kann ſich die Handlung geſtalten und nur dieſe Handlung iſt unter den gegebenen Umſtänden die einzig natürliche, d. h. vernunftgemäße. Die blos ſubjective Motivation genügt niemals. Es mag z. B. vollſtändig möglich ſein, daß Poſa im „Don Carlos“ beim Anblick des Tête-à-Tête zwiſchen dem Infanten und der Eboli ſo völlig den Kopf verliert, daß er ſich zu der Verhaftung des Prinzen und zu der ganz zweckloſen und widerſinnigen Opferung ſeiner ſelbſt entſchließt. Aber dieſe blos ſubjective „Möglichkeit“ reicht eben darum, weil uns ihre „Nothwendigkeit“ nicht einleuchtet, zur Herbeiführung der Kataſtrophe nicht aus: ſie iſt weder für den Charakter des Poſa ſchlechthin unvermeidlich, noch entſpricht ihr der materielle Sachverhalt. Daß Mellefont in Leſſings

„Sara Sampſon“ der Marwood die Unterredung mit Sara geſtattet, wäre ſubjectiv, d. h. aus dem ſchwachen und haltloſen Naturell des Mannes, nicht eben unerklärlich — aber daß dieſe unter den Umſtänden thörichteſte und verfehlteſte Nachgiebigkeit an die Bitte des rachbegierigen, Verderben brütenden Weibes die Kataſtrophe zur Folge hat, nimmt dieſer das Zwangvolle und Unerbittliche und macht, daß wir uns darüber ärgern anſtatt ſie wie eine Schickung über uns ergehen zu laſſen. Auch der Leichtſinn des Marinelli, der Orſina unter der Bedingung, daß ſie gehe, „einen Theil der Wahrheit zu ſagen“, entbehrt aller und jeder objectiven Begründung. Müßte nicht die Handlungsweiſe der dramatiſchen Perſonen in dieſem Sinne nothwendig ſein — was hinderte dann den Dichter einen Irren oder einen Blödſinnigen zum Helden zu machen oder eine ordentlich und planvoll geführte Handlung plötzlich durch die (ſubjectiv vielleicht möglichen) Launen und Sprünge eines Unzurechnungsfähigen völlig vom Wege abzulenken? In der That iſt dies Requiſit des dramatiſchen Rüſtzeuges auch von der Kritik ſeit je in ſtillſchweigender Uebereinkunft gefordert worden: Alles, was über Inconſequenz der Charaktere, Zufälligkeit der Handlung, Lückenhaftigkeit der Motivirung von jeher geſagt worden iſt, ſteht damit im Zuſammenhang. Das dramatiſche Geſchehen hat nicht unter einer Unzahl beliebiger krummer Wege irgend einen auszuwählen, ſondern die gerade Linie einzuſchlagen, die keine Ausweichungen kennt. Und ſtrict wie ihr Weg müſſen ihre Mittel ſein; ja, dieſe haben ſich ihr auf dieſem Wege von ſelbſt, eben auch nothwendig, zu bieten. Es iſt darum ſo peinlich, die Vergiftung der Degenſpitze durch den Laërtes in's Werk ſetzen zu ſehen, zahlreicher Morde bei Shakeſpeare Zeuge zu werden — weil die Thäter dieſe ihre Thaten ſofort nach der Begehung „bereuen“, d. h. ihre Nothwendigkeit ſelbſt leugnen. Der dramatiſche Proceß erwählte ſich ſomit nur ein ad hoc zubereitetes Mittel, aber kein nothwendiges, mit ihm verwachſenes Organ. Es iſt darum ſo verletzend, die tragiſche Kataſtrophe durch zufällige Momente herbeigeführt zu wiſſen, weil wir uns ſagen müſſen, daß ſie ohne dieſelben unter ſonſt völlig gleichen Um-

ständen vermieden worden wäre — was ihr eben den Charakter der Nothwendigkeit raubt: sie hätte derart beschaffen sein müssen, daß sie unter allen Umständen unvermeidlich gewesen wäre.

Dieses Erforderniß tritt auch mit dem Umstand, daß wir in einem jeden Drama gewisse Voraussetzungen willig hinzunehmen haben, nicht in Widerspruch. Kein Mensch ist als Einzelner schlechtweg vernünftig, und es giebt glücklicherweise keine Normalmenschen. Wir Alle leben in persönlicher Begrenztheit und kein Charakter ist dem andern völlig gleich. Die individuellen Möglichkeiten sind zahllos, und zahllos sind auch die Charaktermischungen, die wir dem tragischen Poeten zugeben müssen. Lear, Hamlet, Wallenstein, Tell, Egmont, Clavigo, Tasso — Alle bringen uns eine bis zu einem gewissen Punkte fertige Persönlichkeit entgegen, und bei einem Jeden ist eine Summe von natürlichen Eigenschaften vorhanden, nach deren Begründung wir nicht fragen. Die Charaktertragödie, die aus der Persönlichkeit allein und nicht aus der Intrigue die Handlung entwickelt, hat sogar ein volles Recht, diese Besonderheit der Persönlichkeit stark zu betonen. Aber so weit geht das Recht des Poeten auch nicht, daß er uns mit abweichenden Erscheinungen unterhalten dürfte, die aller Gesetzmäßigkeit der Entwicklung spotten. Wenn wir nicht empfinden, daß der fertige Charakter, der uns im Beginn der Tragödie entgegentritt, das Product des Naturells und des zurückgelegten Entwicklungsganges des Helden ist, so werden wir auch nicht an ihn glauben; wenn wir nicht sofort die erste Willensäußerung, die erste Handlung, die wir von ihm sehen, als eine gewordene empfinden, so werden wir stutzig werden und sie ablehnen. Hamlets, Romeos, Egmonts, Wallensteins Einführung ist wundervoll. Seinem „Lear" hat Shakespeare es schwer gemacht. Fast von allen Helden erfahren wir etwas, ehe sie auftreten; ihre Charakteristik geht ihnen voran. Lear aber tritt ohne eine ihn kennzeichnende Einleitung auf, und zwar sofort mit einer That des Aberwitzes. Sie befremdet uns eine Weile: aber wir sehen den König, der von seinen Creaturen an jede Schmeichelei gewöhnt ist, den jähzornigen Mann, sehen ihn in langem weißem Haar und Bart, auf jener Stufe, wo der Greis

einer zweiten Kindheit verfällt — und wir sind versöhnt: es sind ausreichende Motive für sein Handeln. Auch in *seinem* Thun — wie in dem aller wahren dramatischen Geschöpfe vollzieht sich ein allgemeines menschliches Gesetz, auch über seinem eigenen Geschick liegt die Weihe des Unabänderlichen, Ewigen.

Nun wende man sich zum „Othello". Wir haben eine ausgeprägte Intriguentragödie vor uns. Die Handlung nimmt nicht von einem Charakter, sondern von einem Complott ihren Ausgang. Statt der Gründe für den uns fertig entgegentretenden *Charakter* suchen wir also zunächst die Gründe der *Intrigue*. Wir sehen den Hauptacteur, den eigentlichen Macher der Handlung, Jago, zu einem Zwecke handeln und fragen uns natürlich: *warum* handelt er so? wie sind seine Entschlüsse in ihm gereift? Aber wir bleiben rathlos, da uns die Antwort fehlt. Nicht nur die Motive mangeln ihm — der ganze Mensch ist eine einzige Ungeheuerlichkeit. Und von diesem geht die Katastrophe aus! Damit verliert sie schon — selbst die Möglichkeit eines solchen Menschen zugegeben — ihre Nothwendigkeit und damit ihren künstlerischen Adel, ganz abgesehen von den übrigen kleinen und zufälligen Mitteln, die aus dem Walten des tragischen Schicksals ein quälendes Glücksspiel machen.

Jago hat in der gesammten Literatur wohl nur einen einzigen ebenbürtigen Rivalen: den Franz Moor. Auch dieser ist grotesk verzerrt, aber nur in der Ausführung, nicht in der Anlage und jedenfalls ist sein Handeln nicht zwecklos und unverständlich. Franz Moors Motive wurzeln in einem zügellosen nur seine Interessen kennenden Begehrungstriebe; er will ein ihm durch Natur und gesellschaftliche Verhältnisse anscheinend für immer versperrtes Ziel erschleichen oder, wenn möglich, mit Gewalt ertrotzen. Was aber will Jago erringen? Ein zweck- und zielloses Handeln erscheint dem menschlichen Verstande wie Geistesstörung — oder unmenschlich, übermenschlich. Die Religion dichtet einer guten Gottheit an, sie thue das Gute um des Guten willen, einer bösen, das Böse um des Bösen willen: für den *Menschen* ist Nichts zweck- und ziellos, und selbst das grauenvollste Verbrechen findet in dem, was der Verbrecher dadurch hat

gewinnen wollen, wenigstens einen Schimmer von Entschuldigung. Fehlt es daran aber ganz und gar, ist der verbrecherische Trieb Nichts als der Drang zur Befriedigung einer wollüstigen Zerstörungswuth (wie denn die Statistik der Criminaljustiz Verbrecher kennt, die wie die Giftmörderinnen Jedago, Zwanziger, Gottfried in der Vernichtung Anderer allein schon ihre Befriedigung fanden), dann hat, das Urtheil mag gefallen sein wie es wolle, die ärztliche Wissenschaft fast stets noch den pathologischen Grund dieser Ausgeburten gesucht und gefunden, der mit der Gesetzmäßigkeit des Lebens, geschweige denn mit der der Kunst Nichts zu thun hat. Die Menschheit ist reich an Verbrechern und verbrecherischen Naturen aller Art; unsre sittliche, unsere ästhetische Antheilnahme fordern aber nur diejenigen heraus, für die ihre Unthat nur Mittel zum Zweck, nicht aber Selbstzweck ist.

Was ist nun für den Jago so groß, so verlockend, um ihn sein satanisches Gewebe anknüpfen und bis zum blutigen Ende weiterspinnen zu lassen? Die erste Scene mit Rodrigo scheint Aufklärung bringen zu sollen: Othello hat ihm den Florentiner Cassio, in Jagos Augen „ein Wicht, zum schmucken Weibe fast versündigt", bei der Bewerbung um eine Lieutenantsstelle vorgezogen. Dieser Grund könnte allenfalls genügen, wenn er auch der schaurigen Verwüstung, die Jago anrichtet, an Bedeutung nicht entspricht. Unverdiente Zurücksetzung ist ein scharfer Sporn zur Rache — die Ersättigung dieser Rache auch ohne weitere Lockmittel wäre Ziel genug. Nun ist aber im ganzen Verlauf des Stücks hiervon nicht weiter die Rede. Im Gegentheil, als Jago am Schluß des ersten Actes allein zurückbleibt, schiebt er sich (NB! im Selbstgespräch) selbst ein ganz andres Motiv unter.

„Den Mohren hass' ich;
Die Rede geht, er hab' in meinem Bett
Mein Amt verwaltet" —

Hier scheint der Nachsatz „Die Rede geht ꝛc." die Begründung des Voraufgegangenen „Den Mohren hass' ich" sein zu sollen. Aber Jago fährt fort:

„Möglich, daß es falsch:
Doch ich, auf bloßen Argwohn in dem Fall,
Will thun, als wär's gewiß."

Dieſer wunderliche Verdacht, der in der Handlung des Stücks durch Nichts, aber auch durch gar Nichts beſtätigt wird, wird noch zweimal laut, am Schluß der erſten Scene des zweiten und in der zweiten des vierten Actes. Dort ſagt Jago, auch wieder allein:

„Jetzt lieb' ich ſie auch;
Nicht zwar aus Lüſternheit — wiewohl vielleicht
Nicht kleinre Sünde mir zu Schulden kommt —
Nein, mehr um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich *vermuthe*, daß der üpp'ge Mohr
Mir in's Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein freſſend Gift an meinem Innern."

Und in der angeführten Scene Emilia:

„Solch' ein Geſelle war's,
Der ehmals dir auch den Verſtand verwirrte,
Mich mit dem Mohren in Verdacht zu haben."

Beſteht nun dieſer Verdacht wirklich, ſo iſt es ganz unverſtändlich und wäre ein unverzeihlicher Fehler in der Führung der Intrigue, daß er nicht aufgeklärt wird. Und geſetzt auch, man käme über dieſen Mangel hinweg, ſo müßte der Verdacht doch jedenfalls ſo nachdrücklich geäußert werden, daß man wenigſtens *darüber*, daß Jago ſelbſt ihn ernſthaft hegt und ihn nicht etwa nur *benutzt* um ſeine Bosheit zu beſchönigen, nicht im Unklaren ſein könnte. Hier liegt nun aber gerade der dunkle Punkt. Die Stelle „Möglich, daß es falſch", das auffallende „(Ich) *will* thun, als wär's gewiß", die ausdrückliche Aeußerung Jagos (II. Act) „Der Mohr, obſchon ich ihm von Herzen gram, iſt liebevoller, *treuer* (constant), edler Art" ſcheinen deutlich darauf hinzuweiſen, daß es dem Jago mit der ſonderbaren Vermuthung ganz und gar nicht ernſt iſt. Und wenn die zwei andren angeführten Stellen wieder für das Gegentheil zu ſprechen ſcheinen, ſo geht doch aus allen insgeſammt ſo viel hervor, daß die *Unerſchütterlichkeit* des Verdachts in Jagos Seele völlig ausgeſchloſſen iſt. Damit hört er aber auch auf, Motiv zu ſein. Ein *Argwohn*, der kommt und geht und nicht feſt wurzelt, deſſen Grund man vielmehr *ſelbſt* bezweifelt, wie Jago es thut, iſt kein Motiv. Seine ſchemenhafte dunkle Exiſtenz in der großen

Tragödie ist aber nur ein Beweis dafür, daß auch der größte Dichter, sobald er sich einen fremden Stoff aneignet, in etwas von dem Stoffe abhängig und, zum Nachtheil für sein Werk, das in voller Freiheit der Stofferfindung eine klarere Motivirung erfahren haben würde, von ihm geknechtet wird. In der Novelle Cintios, aus der Shakespeare schöpfte, ist Jago wirklich auf den Mohren eifersüchtig und ebenso bemüht, Desdemonas Gunst zu gewinnen. Hier sind die Motive einfach und verständlich. Anstatt sie ganz zu beseitigen, wenn sie ihm für seinen Charakter nicht taugten, anstatt dem Jago ein andres, plausibles Motiv unterzulegen oder, wenn es doch einmal gewagt werden sollte, ihn unverhüllt als motivlos zu kennzeichnen, ließ er Ueberreste von ihnen stehen, die nun, zwar nicht gänzlich von jeder Deutung ausgeschlossen, doch selbstständig und neben dem ebenso dunkel gelassenen Motiv des Ehrgeizes, der Rache über die Versagung des Lieutenantspostens betrachtet, nur zu verwirren anstatt zu erklären im Stande sind.

Die bestmögliche Deutung scheint mir aber in Folgendem zu liegen: Jago erwähnt den vermeintlichen Ehebruch des Mohren zweimal im Selbstgespräch. Kann er Grund haben sich selbst etwas vorzulügen? Ich glaube doch. Seine Handlungsweise wäre lediglich satanisch und über alles Menschenmaß hinausgerückt, wenn er nicht wenigstens darnach trachtete sie zu begründen. Er versucht sich in den Verdacht hineinzureden. Zwar blitzt seine motivlose Bosheit immer wieder durch. Auch dann, als er ihm am Nachdrücklichsten Worte verleiht (im Monolog der ersten Scene des zweiten Actes), sorgt eine plötzliche Wendung dafür uns zu verrathen, wie es in seiner Seele aussieht. Er legt sich die Möglichkeiten zurecht, dem Othello zu schaden. Entweder will er ihm wett werden, „Weib um Weib", oder ihn in Eifersucht hetzen. Beachtet man die Art und Weise, wie er die erste Möglichkeit an sich vorbeiziehen läßt, so stutzt man gleich über das erste Wort „Jetzt lieb' ich sie auch" („Now I do love her too"). Das klingt halb humoristisch, ist weder ein ernster Vorsatz (wie kann man lieben wollen!), noch ist er aus einem ernsthaften Verdacht entsprungen; es ist eben nur ein Project,

welches Jago einen Augenblick lebhaft ergreift um es sogleich wieder fallen zu lassen. Es ist das Entweder, dem sofort das „Oder — schlägt dies mir fehl" folgt, das Spiel der verbrecherischen Phantasie, die sich wie die Möglichkeiten der That so auch die Gründe zu der That vorgaukelt. Motiv wird der selbst geschaffene Verdacht für ihn dadurch natürlich ebenso wenig wie die Zurücksetzung, die er mit dem Avancement des Cassio erfahren hat, auf die aber Shakespeare augenscheinlich kein Gewicht legt — aber so sehr er auch motivlos, ein Halbteufel und der schlimmste aller Theaterschurken bleibt, so enthüllt doch dies sein Verlangen, seine Verbrechen zu begründen, den Menschen in ihm und knüpft ihn, wenn auch mit den schwächsten Fäden, an das sittliche Interesse des Lesers und Hörers.

Minder scrupulös kann man sich zu ihm stellen, sobald man von dem Warum seines Handelns auf das Wie übergeht. Er ist ein großer Künstler in der Ausführung seiner diabolischen Pläne. Er versteht es unter der ehrlichsten Hülle, unter einer Außenseite, deren Gewöhnlichkeit und Rauhheit auf alles Andre, als einen rastlos grübelnden, auf fremdes Verderben sinnenden Verstand schließen läßt, sein wahres Wesen zu verbergen. Feiner und sicherer kann in ein argloses Gemüth das Gift des Verdachtes nicht geträufelt werden als durch Jagos „Hm! das gefällt mir nicht", seine Frage „Wußte Cassio von eurer Liebe, als ihr um sie warbt?" und das Nach und Nach seiner scheinbar zurückhaltenden Fragen, das ganze Martergeräth, in dessen langsamer Anwendung der bethörte Othello ein Zeichen der Redlichkeit und der echten Freundschaft seines Todfeindes erblickt. Dies Vollbringen seines großen Zerstörungswerkes ist wie seine Behandlung der Andren, seines Weibes, des Cassio, des Rodrigo ganz herrlich. Es ist eine der gefährlichsten Aufgaben für den Dichter, den Verbrecher, der uns sein Herz mit cynischer Offenheit enthüllt, in den Augen seiner Umgebung als einen ausgemachten Biedermann erscheinen zu lassen; genialer aber als durch Shakespeare konnte sie nicht gelöst werden. Zwar ganz vermieden ist die darin liegende Gefahr nicht. Wenn Othello in der dritten Scene des dritten Actes nach Jagos Fortgang aus-

ruft „Dies ist ein Mensch von höchster Redlichkeit“, dann pflegt durch den Zuschauerraum jenes eigenthümliche Rauschen zu gehen, das ein unterdrücktes Lachen bedeutet. Vielleicht unterbricht auch irgend ein Ungebildeter oder Tactloser die ernste Stille mit einem *lauten* Lachruf. Allzu sehr darf man es ihm, so verletzend es wirken mag, nicht übel nehmen, denn unwillkürlich drängt sich gerade dem naiven Bewußtsein der Gedanke auf, daß der Teufel im Jago doch irgend wo durchblicken müsse, daß also die Täuschung, die er um sich zu verbreiten versteht, zur Hälfte auf Rechnung seiner Opfer zu schreiben ist, deren Kurzsichtigkeit nicht ganz ohne einen, allerdings sehr subtilen komischen Anflug bleibt. Diese Erwägung liegt uns aber nur darum so nahe, weil wir Mitwisser von Jagos verborgensten Plänen sind. Hält man sich lediglich an sein Handeln und nicht an die Enthüllungen seiner Monologe (die uns, ungleich in der Technik, bald einen hellen Blick in die geheimste Werkstatt der Gedanken des Verbrechers gewähren, bald ein fertiges Programm aufdringlich und ungeschickt in die Hand drücken), so wird man immer wieder den Eindruck gewinnen: dieser Mensch versteht es, den reinsten Tropfen Bluts in Galle zu verwandeln, und wenn Einer, so ist *er* im Stande, einen Untergang wie den der Desdemona und des Othello herbeizuführen und doch bis zum Ende den Schein des Ehrenmannes zu retten.

Dazu müßte nun freilich die Voraussetzung kommen, daß er „Beweise“ von absoluter Treffsicherheit bringt und daß seine Opfer sich ihm nicht blind überlassen. Es giebt Verdächtigungen, die den Verleumder mehr als die Verleumdeten belasten und die das Mißtrauen der Aufgehetzten geradezu *verlangen*. In all diesen Punkten hat Jago leider allzu leichtes Spiel. Mit eben der raschzugreifenden Sorglosigkeit, mit der er die Handlungen des Jago motivirt oder vielmehr nicht motivirt, verschafft Shakespeare ihm auch die Mittel, die ersten, besten, zur Ausführung seines Vorsatzes. *Zufällig* verliert Desdemona das unselige Taschentuch. *Ganz gegen die Treue*, die sie der Herrin schuldet und bewahrt, nimmt Emilia es und giebt es dem Jago, trotzdem sie sich im nächsten Augenblick gesteht „Die arme Frau,

sie wird in Wahnsinn fallen, wenn sie's vermißt." Ja, dieselbe Emilia wird Zeugin des peinlichsten Auftritts zwischen den Gatten und bringt es dennoch nicht über sich, die einfache Wahrheit zu gestehen, die für sie doch höchstens ein rauhes Wort, aber keinerlei ernstliche Gefahr zur Folge haben kann. Es ist unfaßbar! Zufällig und gegen alle Möglichkeit eines Calculs des Jago kreuzen sich Othellos Fragen nach dem Tuch und Desdemonas auffallende Bitten um Cassios Wiedereinsetzung; die unberechenbare und gar nicht berechnete Grille Cassios, sich das auf sein Zimmer practicirte Tuch abstricken zu lassen, bringt es der Dirne Bianca in die Hände; ein bloßes Mißverständniß macht den Othello glauben, Cassio spreche von der Gunst, die ihm Desdemona bezeugt, während er doch von der Bianca redet, und eine so oder so zu deutende Bemerkung der Bianca muß den Becher der Eifersucht in ihm zum Ueberlaufen bringen. Dieser ganze Abschnitt des Dramas (er findet sich in der ersten Scene des vierten Actes) ist seine bedenklichste Klippe und dramatisch wie theatralisch gleich unerträglich. Selbst Othellos furchtbar anschwellende, großartig tragische Leidenschaft muß sich hier zu dem niedrigen Geschäft des Lauschens verstehen und, anstatt bei dem ersten Worte des Cassio, das die Verleumdung des Jago zu bestätigen scheint, wild hervorzubrechen und dem Verräther an die Gurgel zu fahren, wie es natürlich wäre, sich einen Zwang auferlegen, der mir mit keinem Gemüth, das auf den Grad der Eifersucht wie das des Othello gebracht ist und vollends mit keinem afrikanischen Naturell verträglich zu sein scheint. Diese kleinen Handlangerkniffe des Zufalls und der Verwechslung bewirken es denn auch, daß die Katastrophe uns peinigt anstatt zu erheben. Man wird zerknittert und nicht zermalmt. Sie können dem Othello keine Sympathie verschaffen und nehmen dem Intriguanten das Verdienst sich seine Mittel selbst, kalt und überlegen, hergerichtet zu haben. Mit den Scenen des vierten Actes ist jede Großartigkeit des Bösen von ihm gewichen, er streift sogar leise an die Caricatur. Nur am Schlusse des grausigen Trauerspiels wird sein Verstummen wieder ganz wundervoll. Als Alles verloren ist, beißt er die Zähne zusammen und zernagt seinen Aerger

im Innern. Sein Plan ist entdeckt, jede Lüge vergeblich. Das Einzige, was er noch vermag, um seine Arbeit zu krönen, ist: der den Mund stopfen, die ihn vollends verrathen könnte, seinem Weibe, und dann schweigen, jede Erklärung verweigern. Wo nähme er auch eine Erklärung her? Sein Ende besiegelt seinen Anfang: für sein Handeln giebt es keine Erklärung.

Hat man sich über Jagos Charakter und seine Stellung zur Handlung Klarheit verschafft, dann vereinfacht sich die psychologische Diagnose der übrigen Charaktere wesentlich. Alles, was an ihnen fehlerhaft erscheint, hängt mit der Schwäche der Intrigue zusammen, ihre Größe und Lebenswahrheit, alle die einzigen Vorzüge, die ihnen nur die Kunst eines Shakespeare zu verleihen vermochte, stehen außerhalb derselben. Die Exposition des Othello selbst ist gar nicht genug zu bewundern. Wie zeigt die Erzählung vor dem Senat sogleich den ganzen Mann. Von einer rührenden Schlichtheit und Treuherzigkeit, schwerfällig, von jener allen Farbigen eigenen Zähigkeit im Ertragen, dumpf im Erkennen und Fühlen, ein Mann, der mit sittlicher Herkulesstärke seine Leidenschaften niederzuhalten gelernt hat, um, einmal von ihnen unterjocht, auch von ihnen vernichtet zu werden. Die tausenderlei Vorurtheile, die der Stolz der weißen Christen dem Afrikaner entgegenbringt, hat er besiegt. Daß sie, am Boden liegend, mit spöttischer Bitterkeit immer noch nach ihm züngeln, beachtet er nicht. Er hat sich seinen Platz im Staate Venedig schwer erkämpft und sieht mit Gelassenheit allen Wechselfällen entgegen, die die launenhafte Gunst des Glücks und der Großen für ihn etwa noch aufgespart hat. Er ist nicht mehr jung, Alles hält ihn (sei er ein Mohr oder ein Maure) für häßlich, er selbst denkt von sich nur bescheiden. Da kommt ihm ein unerwartetes, kaum zu begreifendes Geschenk des Himmels, Desdemonas Liebe, entgegen und hebt den bescheidenen, vereinsamten Mann auf die Höhe seines Lebens! Sein ganzes Wesen wird licht, mit der ganzen Inbrunst seines Gefühls, seiner Treue und zugleich mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seiner Natur, klammert er sich an das herrliche Gut. Aber selbst in dieser Blüthe seines Empfindens verliert er niemals die Herrschaft über sich selbst. So lange

ihm die Sonne der Liebe scheint, kann er sicher sein, daß sein heldenmüthiger Sinn, seine Treue gegen den Staat, sein Pflichtgefühl in ihrem Glanze nur gestählt, nicht verderbt werden. Er wird „sein großes wichtiges Geschäft nicht versäumen" versichert er, und er hält sein Wort. Nichts ist nun aber auch natürlicher, als daß für denselben Mann, dem sich mit der Liebe Desdemonas eine sonnige Ferne blendend erschloß, „das Chaos wiederkehrt", sobald ihr heller Stern verdunkelt wird. Er hätte ohne sein Licht seinen sichren, ruhigen Weg gefunden — da es ihm aber einmal aufgegangen ist, kann er es nicht mehr entbehren. Er *muß* fallen. Bis zu diesem nothwendigen Ende (nothwendig in Anbetracht seines Naturells und unter der Annahme, daß die Intrigue keine Lücken aufweist) begleitet ihn durch alle Grade der Entwicklung eine immer sichere, erstaunliche Kunst. Mit glaubhafteren Lauten kann der Schmerz nicht stöhnen und lallen, weinen und klagen, kann die Rache nicht rasen, die Reue nicht schluchzen. Es ist die Sprache eines Dichters, der sich vor den grellsten Farben nicht zu scheuen braucht, weil er gewiß ist, sie nie auf Kosten der Wahrheit zu gebrauchen. Wären die *Gründe* dieser Eifersucht in demselben Sinne wahr wie ihr *Ausdruck*, wäre ihre Wirkung auf den Helden nicht blos möglich, sondern nothwendig, nothwendig nicht nur für das besondere Individuum, sondern für die Menschennatur überhaupt — die Dichtung wäre unerreicht! So aber bleibt auch in Othellos Natur ein Etwas, das für den Stifter seines Verderbens, den Intriguanten, nicht anders als zufällig genannt werden kann: die einseitige, blinde Wildheit seines einmal entfesselten afrikanischen Blutes, dessen Wallen und Sieden ihn taub gegen die einfachste Klugheit macht, und jene unberechenbare und, wie mir scheint, auch nach Othellos Charakteranlage unwahrscheinliche Geduldprobe, die er (wie schon erwähnt wurde) in der Belauschung des Zwiegesprächs zwischen Jago und Cassio besteht. Ist man über diese Lücke einmal hinweg (und Shakespeares Genie macht es uns leicht), dann gelangen wir zum schwelgerischen Vollgenusse einer Wahrheit, die auch in dem tollsten Rasen der Wuth und der Sinne noch Schönheit bleibt. Ganz fern hält sich der Dichter von naturalistischer Roh-

heit. Im Stammeln der Eifersucht, des wüthenden Schmerzes findet er wie jeder echte Künstler noch Melodie und Rede. Nur dem ungeläuterten Geschmack kann die Mark und Bein durchdringende Klage, der Abschied von dem königlichen Panier und Prunk des Krieges mit dem erschütternden Ende „Othellos Tagwerk ist gethan", in der Erregung, in welcher der Held sich befindet, unnatürlich erscheinen; sie ist Natur, aber entfaltete, künstlerisch beseelte und geadelte Natur. Vielleicht bliebe dem natürlichen Schmerz das Wort in der Kehle stecken — der künstlerische Schmerz redet.

Man sollte meinen, jeder Schauspieler von einigem Nachdenken müßte sich vor der Verkörperung der gewaltigen Aufgabe des Othello scheuen, wenn er nicht die wildeste Leidenschaft, die heißeste Gluth für sie einzusetzen vermöchte, und doch „accommodiren" sich oft die ungeeignetsten Persönlichkeiten die Rolle. Man lese nur in Lewes' trefflichem Buche „Actors and the art of acting", was er über den bekannten jetzt verstorbenen Franzosen Fechter sagt, der lymphatisch, von zartem Körperbau, mit kleiner sympathischer Stimme, ein guter Hamlet, aber ein abscheulicher Othello gewesen sein muß. In der Scene im Senat benahm er sich wie ein zärtlicher, schwacher, junger Gentleman, der sich seine Stellung in der Armee erkauft zu haben schien. Von dem Wiedersehen auf Cypern heißt es gar (eine Beobachtung, die ich an einigen deutschen Schauspielern und neuerdings leider auch an dem berühmten amerikanischen Shakespeare-Tragöden Edwin Booth zu wiederholen Gelegenheit hatte): „Eine flauere Begegnung läßt sich nicht denken. Keans Ton bei den Worten „O meine holde Kriegerin" klingt mir noch in den Ohren, obgleich ein Vierteljahrhundert verflossen sein mag, seit ich ihn hörte; Fechters Ton aber, den ich erst vor einigen Abenden hörte, vermag ich mir schon nicht mehr ins Gedächtniß zurückzurufen. Ich kann mich nur erinnern, daß er seine Frau in höchst anständiger Entfernung von sich hielt, ihre Hand küßte, und in einem Ton, in welchem keine Spur von Erregung zitterte, die tief bedeutsamen Worte sprach:

„O mein Entzücken!
Wenn jedem Sturm so heit're Stille folgt,
Dann blaſt', Orkane, bis den Tod ihr weckt."

Statt des verwirrten Geſchwätzes der Freude, ſtatt des „Liebeſtammelns Raſerei" alſo eine breite, geſetzte Declamation. Welch' ein Widerſinn! Das iſt nicht etwa eine „abweichende Auffaſſung", das iſt völlig falſch. Was Shakeſpeare will, geht aus andren Worten Othellos, die noch charakteriſcher als die von Lewes citirten ſind, unzweideutig hervor:

„Nicht auszuſprechen weiß ich dieſe Wonne —
Hier ſtockt es — o! es iſt zu viel der Freude —
— — — — — — — — — —
O ſüßes Herz,
Ich ſchwatze Alles durcheinander, ſchwärme
Im neuen Glück."

Wie in dieſem Irrthum, ſo ſah ich einen deutſchen Schauſpieler auch noch in einem andren dem Vorbild Fechters folgen. „Eines ſeiner (Fechters) neuen Arrangements", erzählt Lewes, „beſteht darin, daß Othello, wenn der Verſucher mit ſeiner teufliſchen Verdächtigung beginnt, leſend und Papier unterzeichnend an einem Tiſche ſitzt. Als ich zuerſt von dieſem Arrangement hörte, frappirte es mich als vorzüglich und in der That halte ich es noch dafür, obgleich die Art, wie Fechter daſſelbe zur Ausführung bringt, nur ein Beiſpiel jener verwerflichen Künſte iſt, bei welchen die dramatiſche Kunſt lediglich in den Dienſt theatraliſcher Effecte geſtellt wird. Daß Othello über ſeinen Papieren ſitzt und auf Jagos Fragen antwortet, ohne ſich in ihrer Prüfung unterbrechen zu laſſen, iſt natürlich; aber es iſt nicht natürlich, d. h. nicht der Natur Othellos und der Situation entſprechend, daß er gegen die Bedeutung der ſchlauen Verdächtigungen Jagos unempfindlich bleibt." Ganz ebenſo blieb auch Booth und der erwähnte Nachahmer Fechters nach dem Auftreten mit Jago („Hm! das gefällt mir nicht") im Geſpräch mit der Desdemona behaglich, ruhig, ohne die Mißſtimmung, die in Othellos kurzen Antworten liegt, zu beachten. Auf Jagos „Wirklich?" antwortete er mit unerſchütterlicher Gemüthsruhe in einem faſt naiven Ton „Wirklich!

ja wirklich! findſt du was darin?“ und ſelbſt bei dem unzweideutigen Ausbruch des Argwohns:

„Hm denken, gnäd'ger Herr! Bei Gott, mein Echo!
Als läg' ein Ungeheuer in ſeinem Sinn,
Zu gräßlich es zu zeigen“ —

kam er über den Ton einer humoriſtiſchen Ungeduld nicht hinaus. Das iſt natürlich grundfalſch; nicht erſt bei der Erwähnung des Betruges, den Desdemona an ihrem Vater begangen, wird der Mohr mißtrauiſch und zugleich auch ſchon überzeugt — allmählich trinkt er das Gift in ſich, und nur gegen ſeine Wirkung ſträubt ſich ſo lange wie möglich ſeine ſtarke Natur. So tritt es auch in der meiſterhaften Wiedergabe der Rolle durch Erneſto Roſſi in die Erſcheinung. Der Othello iſt eben keine Rolle, die mit ſchauſpieleriſcher Willkür der Eigenart jedes Virtuoſen angepaßt oder die auch nur erlernt werden könnte. Nur eine dem Mohren im Grunde congeniale Natur kann des Aufruhrs dieſer Seele Herr werden und immer iſt ein zügelloſer Naturalismus in ſeiner Wiedergabe noch verzeihlicher als das anſtändige Maßhalten „denkender“ Künſtler. „Erdacht“ kann weder Othellos Schmerz, die großartige Sammlung ſeines Monologs „Die Sache will's“ werden, noch die ſtumpfe Verworrenheit nach der Mordthat und ſein rührendes Ende. Mit Kraft und Energie allein, mit kleinen Kunſtgriffen, mit dem traditionellen Tigerſprung im dritten Act und einigen Fleiſchermanieren im Halsabſchneiden iſt hier Nichts gethan. Wenn irgendwo, ſo gilt für dieſe Rolle das Goetheſche Wort: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen, wenn es nicht aus der Seele dringt.“

Bei Weitem nicht ſo einfach als der Charakter Othellos iſt der der Desdemona. Ihr Geſammtbild iſt von feinſtem ſinnlichen Reiz. Othello beſchreibt ſie und man glaubt eine der rothblonden Frauengeſtalten des Palma Vecchio zu ſehen. „Eine wunderwürdige Tonkünſtlerin! von ſo feinem, herrlichem Witz, ſo geiſtreich.“ Die Liebe zu dem Mohren beherrſcht ſie vollkommen, ſie giebt ihr ein unbegrenztes Vertrauen zu ihrem ſeltſamen und ſeltenen Ideal und macht ſie zugleich lieblos gegen Andere. Die bei Shakeſpeare ſo oft behandelte Unkindlichkeit erſcheint auch in

ihr und fast ohne Entschuldigung. Daß sie „den Vater trügt“ ist zwar kein Unglück und Unrecht (das thun alle Liebenden, die den Widerspruch der Eltern fürchten), aber daß sie für den alten Mann, der sein Kind über Alles liebt, auch nicht ein einziges Wort des Trostes hat, daß sie sich so kalt und fest gegen die Absicht des Dogen, sie während Othellos Feldzug in Brabantios Hause zu lassen, sträubt, das zeigt sie ganz in den Banden ihrer Leidenschaft und charakterisirt sie weit mehr als eine sinnliche denn sittliche Natur. Man thut überhaupt wohl, den moralischen Maßstab auch bei ihr fortzulassen (vgl. Romeo und Julia). Desdemona handelt nicht nach Maximen, sie handelt durchweg natürlich, ihre Schwächen sind ihr wie ihre körperlichen und seelischen Vorzüge angeboren. Schon ihre Neigung zu dem Afrikaner hat einen Beigeschmack von sinnlichem Ueberreiz. Sie sieht „Othellos Gemüth in seinem Antlitz“, aber ihr ganzes heiteres, harmloses, ja, leichtsinniges Verhalten, ihre fortwährende Verliebtheit widerspricht der Annahme, daß sie ihn trotz seiner Abkunft, trotz seiner „Häßlichkeit“ liebt — sie liebt ihn, weil er der Mohr, allerdings eben dieser, zugleich als Mann, als Mensch so hochstehende Mohr ist. Hätte ihre Liebe erst eines sittlichen Entschlusses, der Ueberwindung eines Widerstandes in ihrer Neigung bedurft, dann würde sich dieser sittliche und kraftvolle Zug in ihr auch sonst, vor Allem in ihrer Stellung zum Vater äußern müssen. Wie wenig sie sich aber zu beherrschen vermag, beweist die sorglose thörichte Zudringlichkeit, mit der sie in dem schlimmsten Augenblick ihr Gesuch um Cassios Zurückberufung immer und immer wiederholt. Wäre sie nicht von ihrer Leidenschaft bis zur Blindheit beherrscht, dann müßte sie wenigstens dunkel ahnen, daß Othello nun gerade von Cassio Nichts wissen will und darf, und von dem unglückseligen Thema schweigen. Von dem ersten Augenblick ihres Leidens an enthüllt sich aber auch der ganze Glanz, der ganze Adel ihrer Liebe. Sie bedurfte der Prüfung, um trotz ihrer Einseitigkeit oder gerade in ihrer Einseitigkeit sittlich und heroisch zu werden. Sie hat, von einem Gefühl getrieben, alles Andre, und alle Andern gering geachtet — dies eine Gefühl verschließt sie aber auch gegen alle

Anfechtungen der Welt, gegen alle Bitterniſſe des Leidens. Sie kennt und liebt nur ihren Othello und gewinnt im Geſpräche mit der frivol ſchwatzenden Emilia den Schleier jener hohen Keuſchheit, die ſich nur Einem, dieſem aber auch ganz und ausnahmslos opfert. Sie weiß Nichts von der Verderbniß der Welt und will Nichts davon wiſſen. Sie iſt die Demuth ſelbſt. Hat ſie um ihrer Liebe willen gefehlt, ſo büßt ſie ſchwer darum, weit ſchwerer jedenfalls als ihre Fehler verdienen. Es iſt hier auch nicht von einer „tragiſchen Schuld“ zu reden. Dazu fehlt es wie an der Proportionalität mit der „Strafe“, ſo auch vor Allem an dem urſächlichen Zuſammenhang. Ein frevles Bubenſtück, eine Verkettung von Zufällen richtet ſie zu Grunde; ihr unverdientes und grauenvolles Ende erregt den ſchmerzlichſten Riß im Herzen. Cordelias ſittliche Hoheit, ihre trotz ihrer weiblichen Zartheit den Kampf mit dem Leben nicht ſcheuende und ſogar herausfordernde Natur ſteht mit den dunklen Schickſalsmächten in viel vertrauterem Bunde als dieſe feine, ſinnliche, ſo ganz für den frohſten Lebensgenuß beſtimmte Natur. Cordelias Tod erſchüttert, Desdemonas Untergang verletzt uns. Oder kann man wirklich, wenn man nicht verblendet iſt, mit Otto Ludwig andrer Anſicht ſein? Kann man gar behaupten, Schuld und Strafe ſeien in ihrem Geſchick meiſterlich proportionirt, und ihre Strafe ſei für geringe Schuld „gelind“? Gelind — dies ſchaudervolle Ende? Geſetzt, man ſchlüge die bloße phyſiſche Vernichtung durch den Mord für Nichts an — aber kann es etwas Entſetzlicheres für dies junge Geſchöpf, das ganz Liebe, ganz Hingebung iſt, geben, als ſich wie eine Dirne mißhandelt zu ſehen und von dem Manne, in dem ſie ihr ganzes Glück gefunden und dem ſie Alles geopfert, mit eigener Hand, bei voller Beſinnung erwürgt zu werden? Liegt nicht in den letzten Minuten von ihrem Erwachen bis zu ihrem Tode eine ganze Hölle für ſie? Wie iſt es möglich, dies furchtbare Martyrium zu verkennen! Gerade der Umſtand aber, daß es zu ihrer „Schuld“ in gar keinem Verhältniß ſteht, macht ſie uns nur noch ſympathiſcher. Das unverdiente Leiden adelt, ſchafft Mitleid und gewinnt die Herzen. Wir haben Alles vergeſſen, was ſie jugendlich-unbeſonnen verſehen

hat. Jetzt möchten wir das Knie vor ihr beugen. Die Lieblichkeit ihrer Erscheinung wird in ihren Thränen, in ihrem Tode heiligengleich verklärt. Aus derselben Quelle, aus der ihr ganzes Thun und Lassen entsprang, fließt ihr letztes Wort, ihre Antwort auf Emiliens Frage „Wer hat diese That gethan?“ — „Niemand — ich selbst. Leb' wohl! Empfiehl mich meinem güt'gen Herrn.“ Ihrem gütigen Herrn! Dem, der sie ermordet! — Diese unversiegbare Liebe offenbart sich für mein Gefühl auch in einem kleinen, ganz Shakespeareschen Zuge, der nicht schöner gedacht werden kann. Als ihr das Weidenlied der armen Bärbel in die Gedanken kommt, als ihr Herz zum Ueberfließen voll von Leid ist, bemerkt sie plötzlich, scheinbar ohne Zusammenhang: „Der Lodovico ist ein feiner Mann.“ Die ganze Scene ihrer Mißhandlung von der Hand ihres Gatten, das ritterliche Eintreten ihres Verwandten für sie wird ihr und damit uns wieder lebendig. Aber sie will den geliebten Mann, der das Aergste an ihr gethan, der sie geschlagen hat, nicht anklagen — liebevoll kleidet sie ihre sie ganz füllende, thränenvolle Erinnerung in die Erwähnung dessen, der so freundlich für sie Partei genommen. „Er ist ein feiner Mann“ — „Und er spricht gut“ setzt sie hinzu.

Die Schauspielerin, die alle, auch die scheinbar widersprechendsten Züge in Desdemonas Natur auf diese eine Liebesquelle zurückführt, ihr das blühende Colorit der Venetianerin und jenen künstlerischen zarten Anhauch verleiht, dessen Othello in seiner Trauer wörtlich gedenkt, wird, wenn ihre Erscheinung und ihre innere Grazie mit ihrer Auffassung Hand in Hand gehen, in der Darstellung der reizvollen Gestalt nicht irren können.

Auch aus verschiedenen Elementen, aber nicht so wohl zu vereinenden, ist die Zeichnung der Emilia zusammengesetzt. Kaum bemerkbar, als eine stille, unterwürfige Frau führt Shakespeare sie ein („Die Arme spricht ja kaum“); in der Schlußscene des vierten Actes redet sie wie die schwatzhafteste, ausgemachteste Courtisane und tröstet ihre verzweifelnde Herrin mit schlechten und schlüpfrigen Witzen; im Sterben wird sie zur pathetischen Heldin und endet „dem Schwane gleich in Wohllaut“. Ihr Bild ändert sich somit beständig je nach dem Bedürfniß der Situation.

Daß sie ihren Gatten verkennt, macht ihr im Grunde Ehre, daß sie sich auf den Diebstahl des Taschentuchs einläßt, obgleich sie vermuthet, daß Jago sie nicht in der besten Absicht dazu anstiftet, ist bedenklich, doppelt bedenklich, weil sie ihre Herrin liebt. Daß sie, als das Unwetter hereinbricht, die Wahrheit verhehlt, wäre immerhin begreiflich und in ordinärem Sinne weiblich, wenn es nur mit ihrer Ergebenheit für Desdemona und mit der Entschlossenheit übereinstimmte, die sie in der zweiten Hälfte der Tragödie, vor Allem in ihrer Schlußscene an den Tag legt. Das thut es aber ganz und gar nicht. Der Contrast ist vielmehr so auffallend, daß nur eins oder das andre wahr sein kann, mithin eins oder das andre eine Ungereimtheit ist. Ihr Leichtsinn und ihre Treue würden sich noch zusammenfügen lassen — aber aus dem Verschiedenerlei der übrigen ihr beigegebenen Züge wird kein Ganzes und selbst für den günstigsten Fall, daß die ihr nach und nach zugeschriebenen jedesmal einseitig hervortretenden Eigenschaften sich wirklich mit einander vertrügen, bliebe diese Art, einen Charakter darzustellen, ein Fehler. Es kommt mir, wenn ein so materieller Vergleich gestattet ist, gerade so vor, als ließe man einen Gast in Zwischenräumen heißes Wasser, die geistige Essenz, eine Citrone und Zucker verzehren, um ihm hernach einzureden, er habe Punsch getrunken. „Innig gesellt" müssen die „vier Elemente" sein — nur in der Mischung aller Qualitäten haben wir den Charakter. Diese Einsicht oder dies Gefühl kann auch lediglich der Grund sein, daß auf dem Theater alle übrigen Eigenschaften der Emilia des Originals vor der resoluten, gutmüthigen und ergebenen Frau verschwinden. Ihre schlüpfrigen Reden werden ihr bis auf einige harmlose Reste gestrichen. Wäre Emilia von vornherein als ein lustiges, sinnliches, leichtlebiges Weib erschienen, eine Vollblutitalienerin, so würden sie sich vielleicht ganz artig ausnehmen — dann würde man aber allerdings nicht begreifen, daß sie an dem Geschick der Desdemona Antheil bis zum Heldentode nimmt; von der Emilia, deren edlere Züge und deren Verbindung mit dem Schicksal einer Desdemona wir kennen, gesprochen, nehmen sie sich lediglich abstoßend und widerwärtig aus.

Künstlerisch auf viel festeren Füßen steht der unschuldige Anlaß des traurigen Ausgangs: Cassio. Wie läßt er sich von jedem Winde treiben, der gute junge Galalieutenant! Wie ganz, wie vollkommen ist sein Bild bis in die kleinsten Détails ausgeführt! Ohne Willensstärke, aber im tiefsten Herzen noch unverdorben, mit zarten weichen Händen den Genuß berührend, der sich ihm bietet, aber nicht leidenschaftlich genug, um ihn feurig an sich zu pressen. Wie bezeichnend ist sein Verhältniß zur Bianca, wie unvergleichlich seine Trunkenheit! Er ist der sanftmüthige, verzogene Junge, der nicht viel vertragen kann. Und wie liebenswürdig und zu Herzen sprechend wirkt seine tiefempfundene Klage um den Verlust seines guten Namens, seine Beklommenheit, als er dem Mohren nach dem schimpflichen Vorfall wieder unter die Augen treten soll. Er wird moralisch zwar immer ein Halbmann bleiben, aber sein angeborener Edelsinn und die Ehre, der Stern seines Lebens, werden ihn nicht untergehen lassen.

Und die Uebrigen? Es ist das lustige alte Venedig, heißblütig, raschlebig und wankelmüthig. Dieselbe Signoria, die des Mohren so dringend bedarf, um ihn Hals über Kopf wider die Türken zu schicken, enthebt ihn, ohne auch nur einen Grund anzugeben, seines Postens, als er Alles gethan, was dem Staate wohl gefiel. Der gute Doge ist der geborene Repräsentant einer solchen Verwaltung. Alle schmeicheln dem Mohren, aber Alle verachten doch im Grunde den Paria in ihm. Nur Einer spricht es in seiner Erregung offen aus: der alte hitzköpfige, warmherzige Brabantio. Dem Genuß jagt Venedig nach von seinem Oberhaupte bis herab zu seinem untersten Bettler. Rodrigo ist nur eine köstliche Parodie dieser blinden, Alles opfernden Genußsucht. Dies ist zugleich ein Wink für den Regisseur. Je sonniger, je farbenprächtiger das Bild in dem Venedig der Lagunen und in dem nach Cypern verpflanzten Venedig wirkt, desto befremdender, unheilverkündender wird Othellos dunkler Schatten unter den heitren Weißen einherwandeln, desto entsetzlicher und im Geiste der Dichtung wirkungsvoller wird die Katastrophe sein.

Hamlet.

Die Dichtung des Tiefsinns und vielleicht die tiefsinnigste Dichtung, die je aus eines Menschen Geist geflossen. Shakespeare ist immer groß, wenn es ihm gilt, ein individuelles Geschick zum Ewigen zu erweitern, durch den Mund seiner Charaktere große prophetische Worte zu verkünden, die ein Weltgesetz in der knappen Fassung einer Sentenz aussprechen. Aber vielleicht in keinem seiner Werke folgt er so selbstergriffen der Tragik seines Helden, deckt er mit so tiefem Mitgefühl den Riß auf, der sein Dasein spaltet — in keinem steht er aber auch so dicht vor der Cardinalfrage der Tragik des Lebens überhaupt.

Ueber den Hamlet ist unendlich viel geschrieben, wird noch unendlich viel geschrieben werden. Das könnte seinen erklärlichen Grund in der dunklen Farbe des Charakters, in der versuchten und nicht gefundenen, weil nicht zu findenden Lösung des Urproblems: „Sein oder Nichtsein", in dem hoffnungslosen Ende dieses heißen Ringens mit dem Leben haben. Jeder Pessimismus, auch der oberflächlichste, reizt, vielleicht nur darum, weil man geneigt ist, das Dunkle auch für tief zu halten; wie viel mehr ein Werk des gewaltigen Dichters, das in jedem Worte die Hohlheit der irdischen Existenz predigt. Aber Hamlet übt eine tiefere Magie. Es ist nicht die Frage nach der Berechtigung oder Nützlichkeit des Selbstmordes — die liegt ganz außerhalb der eigentlichen Aufgabe des Stücks! — noch die wohlfeile Proclamation einer Philosophie, die die Menschheit auf den Aussterbeetat setzen

möchte, um derentwillen Hamlet immer aufs Neue Erklärer über Erklärer findet. Es erfüllt sich in der That in Hamlets Leben ein allgemein menschliches Schicksal — sein Unglück ist unser Aller Unglück, wir mögen ein Bekenntniß haben, welches wir wollen.

Man fürchte nach diesen Worten nicht, daß ich in die Fehler vieler Commentatoren verfallen und das philosophische Product, das sich aus der Dichtung gewinnen läßt, zur Hauptsache der Untersuchung machen werde. Bei jedem Drama und vollends bei einem Drama Shakespeares ist der concrete Vorgang und der besondere Charakter das A und O der dramaturgischen Betrachtung. In dem wahren Kunstwerk wird auch das Allgemeine erst aus dem Besonderen, d. h. der Handlung des Stücks mit all ihren Factoren hervorgehen, und nicht ihm aufgepackt, noch weniger der letzte Grund seiner Schaffung sein. Die Action ist mit dem unerbittlichen Verlangen strengster Folgerichtigkeit zu prüfen, den Charakteren fest in die Augen zu sehen. Ohne dies würde man Niemandem, weder sich selbst noch Andern nützen — am Wenigsten natürlich den Schauspielern, die denn auch in der That von den Erklärern nicht allzu viel gelernt haben. Ihnen galt, und mit Recht, die Leistung des großen Garrick mehr, als alle Buchgelehrsamkeit, zumal die rein theoretisirende derjenigen, die von der Bühne so gut wie Nichts verstehen — und ihrer sind die meisten.

Es braucht vielleicht kaum gesagt zu werden, wird aber doch und ist bei dem Hamlet oft übersehen, daß zwischen dem dramatischen Charakter *vor* dem Eintritt und *nach* dem Eintritt der dramatischen Ereignisse scharf zu unterscheiden ist! Der Durchschnitt eines Charakters, den ein Mensch in jeder mittleren Lebenslage repräsentirt, ist von der außergewöhnlichen Stellung, die ihm das dramatische Schicksal anweist, zu trennen, das rein Psychologische von dem speciell Dramatischen im Verhalten des Helden! Rein psychologisch, auf die Grundfarbe seines Naturells hin betrachtet ist nun Hamlet weder ein Räthsel noch eine ungewöhnliche Erscheinung. Man begegnet täglich Naturen, die mit einer Mischung von phlegmatischem und melancholischem Temperament begabt, über einem unabläßigen Grübeln und ernstem Sichver-

senken in die sie umgebenden Dinge weder zum Genuß noch zur That kommen; ein Hang zur Schwermuth zeigt ihnen an Allem die Flecken, an Wenigem nur das Licht; finden sie dies aber, so klammern sie sich mit ganzer Seele an das Geliebte und sind doch nicht beglückt, weil ihnen die vorgestellte Vollkommenheit ihre eigene Schwäche und Nichtigkeit nur noch deutlicher zeigt. Von scharfem Verstande, verfolgen sie, ehe sie etwas unternehmen, alle Möglichkeiten des Ausgangs der That, suchen sich tausenderlei Wege, die zum Ziele führen könnten, bedenken und wägen ab und verlieren über dem Sinnen den rechten Augenblick. Besser als Viele, die leicht und keck in den Tag hineingreifen und das Leben ausnutzen, wie es sich ihnen beut, werden sie zu Märtyrern des Lebens, weil sie es ernster nehmen, als es, wenn es genützt und genossen werden soll, genommen werden darf. Mit brennender Sehnsucht nach dem Vollkommenen sehen sie überall, wohin sie blicken, Mängel und Lücken, und nicht Willens, mit dem vorlieb zu nehmen, was sich ihnen darbietet, verschließen sie sich traurig und allein und leben fort, um nicht zu leben. Handeln sie, so folgt der That doch keine Freude. Nicht Willens, ihre Tage im Rausche zu verbringen, nicht gläubig genug, um in der Religion Frieden zu finden, schweben sie zwischen zwei Extremen haltlos hin und her und sind sich dieses Zwiespalts und des Uebergewichts der gemeinen Kräfte stets bewußt. Das Denken tödtet den Nerv ihres Lebens. Sie sind nicht für diese Welt bestimmt. Es sind die wahren Tiefsinnigen. Solch' eine Natur ist Hamlet.

Ich glaube nicht, daß heutzutage noch Jemand ernstlich daran denken kann, die ganze zerrissene und schwermüthige Stimmung Hamlets erst von seines Vaters Tode herzuschreiben. Es war bekanntlich Goethes Ansicht, der in den Lehrjahren (IV, 3 und 13) geradezu ausspricht, das Gemüth des Prinzen habe die erste traurige Richtung genommen, als er sich arm an Gnade, an Gütern, und fremd in dem gesehen, was er von Jugend auf als sein Eigenthum betrachten durfte, ja, vielleicht gar fürchten mußte, durch seinen Oheim für immer von der Krone ausgeschlossen zu sein. Die erste traurige Richtung also erst nach des Vaters

Tode! Goethes Aperçüs über das Stück sind in ihrer Art unvergleichlich, aber diese Hypothese ist unhaltbar. Der König ist erst seit zwei Monaten todt, und innerhalb dieser kurzen Zeit soll Hamlet, der nach Goethe vordem angenehm, gefällig, des Hasses nicht fähig, von fröhlicher Laune, ein guter Gesellschafter, „nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur" gewesen war, zu dem geworden sein, wie wir ihn sehen, finster, verschlossen, sarkastisch? Unmöglich! In zwei Monaten geht eine so vollständige Umwandlung des Charakters, wenn sie überhaupt möglich ist, nicht vor sich. Noch bedenklicher sind die Gründe. Ausschluß von der Regierung? Enterbung? Er, der über den ganzen Hof seine ironischen Glossen macht, der sich, in eine Nußschale eingesperrt, für einen König von unermeßlichem Gebiete halten wollte, der in Wittenberg, wohin er zurückverlangt, verlernt hat, Däne und Königssohn zu sein, soll nun unter dem Drucke des Gefühls, den Thron nicht besteigen zu können, tiefsinnig werden? Um so unglaublicher, als Goethe selbst bemerkt, daß „die Krone nicht erblich gewesen sei" — was NB! nicht vollständig zutrifft: die Königin ist „die hohe Wittwe und Erbin dieses kriegerischen Staats", auf diese und zunächst nicht auf Hamlet übertrug sich nach des Vaters Tode das Thronrecht. Innerhalb zwei Monaten, von solchen Gedanken verfolgt, sollte er gelernt haben, das ganze Treiben dieser Welt für ekel, schal, flach und unersprießlich zu halten? Undenkbar! Der Tod des unaussprechlich geliebten Vaters häuft nur auf das allgemeine Leid, das er empfindet, ein neues, besonderes, hätte ihn allenfalls aus einem harmlosen, fröhlichen, zu einem tief traurigen, nie aber zu einem auf die ganze Welt mit Verachtung blickenden Menschen machen können. Und die Heirath der Mutter? Sie empört sein kindliches Gefühl, beschimpft den Todten, schändet und verletzt den Ueberlebenden, den trauernden Sohn. Aber ein einziger Fall zerstört den Glauben an die Welt nicht. Und wundert sich etwa der aus Deutschland kommende, so klar und geradezu blickende und urtheilende Horatio? findet er Hamlet verändert? Nein. Und wie wären Hamlets aus tiefer Beobachtung, aus festgewurzeltem Glauben herausgesprochenen Worte in der vierten Scene des ersten Actes, un-

mittelbar vor dem Erſcheinen des Geiſtes möglich, wie vor Allem der ſchwerwiegende Satz: „Der Gran von Schlechtem zieht des edlen Werthes Gehalt herab in ſeine eig'ne Schmach", wenn der Weltſchmerz nicht ſchon tief in ihm läge? Vollends zeigt der Schlußmonolog des zweiten Actes, wie gut Hamlet ſelbſt ſeine Natur kennt. Er ſpricht von ſeiner „Schwachheit und Melancholie". Wäre das möglich, wenn er erſt ſeit dem Tode des Vaters geworden, was er iſt? Man nehme eine Bemerkung, wie die tiefgreifende im Geſpräch mit Roſenkranz und Güldenſtern:

> „Welch ein Meiſterwerk iſt der Menſch! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Geſtalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen! Und doch, was iſt mir dieſe Quinteſſenz von Staub! Ich habe keine Luſt am Manne!",

man halte die Gedanken daneben, die er ausſpricht, Yoricks Schädel in der Hand, und frage ſich, ob dieſe Art, die Dinge zu ſehen, aus einer augenblicklichen Gemüthsverdunkelung oder nicht vielmehr aus einer angeſtammten Anlage zu erklären iſt. Gerade die zuletzt erwähnten Betrachtungen haben mit dem Thema des Stückes gar Nichts zu thun. Um ſo mehr erſchließen ſie uns Hamlets Naturell. Der Hamlet, den das Stück zeigt, iſt mithin nicht erſt durch das Stück, durch die ihn umgebenden Ereigniſſe *geworden*, er iſt vielmehr vor dem Stück in ſeinen Hauptzügen ſchon da.

In wie weit die dramatiſchen Vorgänge einen ſo gearteten Menſchen nun beeinfluſſen, ſteigern oder verändern, würde die nächſte Frage ſein, wenn nicht noch über einige, dem außerhalb dieſer Vorgänge ſtehenden Hamlet, dem Hamlet an ſich (wenn der Ausdruck verſtattet iſt) zukommenden Qualitäten Sicherheit zu erlangen wäre. Da die Erklärer den Prinzen während des ganzen Stücks einer Aufgabe nachgehen ſehen, deren Löſung er verſchiebt und die er zum Schluß nicht *rein* löſt, ſind ſie u. A. darauf verfallen, ihn feig zu nennen, und das ſchauſpieleriſche Virtuoſen-

thum, das, um recht selbstständig zu erscheinen, nach neuen Gaukler-kunststücken sucht, mögen sie noch so sinnwidrig sein, hat sich die Gelegenheit, eine solche Auffassung zu verkörpern, nicht entgehen lassen.

Schlegel ist der Erste, der Hamlet heuchlerisch nennt und ihm den Muth des Mannes abspricht. Wie unwürdig aber und wie unwahr! Hamlet ist eine chevalereske Natur. Er achtet sein Leben „keiner Nadel werth", setzt sich der unheildrohenden Unterredung mit dem Geiste aus, vor der ihn seine Freunde (Soldaten!) warnen, von der ihn sogar der männliche, entschlossene Horatio gewaltsam zurückhalten will; er ersticht im dritten Act den Polonius, den er für den König hält, und hat damit, als das Temperament für einen kurzen Moment mit ihm durchgeht, die That im Grunde schon gethan, von der ihn bis dahin nur seine scrupulöse, grüblerische Gewissenhaftigkeit fern hält; er ringt mit dem Laërtes im Grabe und besteht das Seegefecht mit den Corsaren — Einer gegen so Viele! —, und zu guter Letzt erfüllt er die große Aufgabe seines jungen Lebens schreckenlos, im Grimm der Rache. Viel edler und der Charakteranlage Hamlets näher kommend als diese keiner weiteren Widerlegung werthe Behandlung der Rolle, aber doch auch irrig ist es, gerade den ritterlichen, jünglinghaften Zug zu stark zu betonen. Hamlet treibt die Uebungen der akademischen und der höfischen Jugend. Er ist ein Meister des Rappiers und dem gewandten Laërtes überlegen. Aber ich meine, die Phantasie — ich möchte fast sagen: der malerische Sinn müßte uns darüber belehren, daß er trotzdem nicht in strotzender Lebensfülle, als der echte Sohn seines Vaters, dargestellt werden darf, wie ich es von einem sonst tüchtigen Schauspieler sah, der der entgegengesetzten abscheulichen Auffassung vom „feigen" Hamlet damit energisch entgegenarbeiten wollte. Sein Muth ist sittlicher Natur, er tritt nicht im stolzen Gepränge großer physischer Kraft auf — braucht es wenigstens nicht. Die Blässe des Gedankens hat seine Wangen gefärbt. Wer den Tod so gelassen erwartet wie er, wer ihn sich als eine Erlösung von den Fesseln seines elenden Daseins herbeisehnen muß, der kann nicht in qualvoller Agonie vom Leben Abschied

nehmen. Geduldig neigt er das Haupt zum letzten Schlummer. „Der Rest ist Schweigen.“

Also weder ein Feigling, noch ein übermäßig leidenschaftlicher, feuriger, ritterlicher Jüngling ist der Hamlet Shakespeares. Das Denken ist und bleibt in ihm und für ihn die Hauptsache. Das packt ihn immer wieder, legt sich auf all' seine Empfindungen, all' seine Entschlüsse. Unvergleichlich zeigt das schon der erste Monolog — eine Stelle, die für Hamlets unglückliche Ohnmacht einem einzigen, aber seinem schlimmsten Feinde, dem Denken, gegenüber, von der allergrößten Wichtigkeit ist. „Laßt mich's nicht denken.“ — „Muß ich gedenken.“ — „In einem Mond!“ — „Ein kurzer Mond!“ — immer scheucht er das Denken zurück, immer kommt es wieder, langsam, schleichend, und vergiftet ihm das Blut, raubt ihm die Freudigkeit und Fähigkeit zur That. Er spinnt sich in dem Netz seiner Gedanken ein. Er kann es nicht zerreißen. Er ist nicht leichtsinnig genug um zu vergessen und er fühlt eine Art religiöser Scheu vor dem Selbstmord. Er kann sich nicht abfinden mit dem, was bis jetzt das Schlimmste ist, das sein Leben getroffen. So zermartert er sein Hirn mit einer ewigen Erneuerung der Vorstellung des Geschehenen. Vielleicht lastet schon ein dumpfes Gefühl der Unthat, durch die er seinen Vater verloren, auf ihm. Noch ehe ihm die That von dem Geiste aufgetragen ist, zeigt er sich uns schon in dem unglücklichen Cirkelgang seiner Gedanken. Er wird immer und immer nur grübeln; — das Denken wird ihm wie die Freude am Augenblick auch die Thaten verleiden und verkümmern!

Nun kommt die große Wendung seines Lebens: von dem Manne des Denkens fordert das Schicksal eine That. Nachdem die Freunde (unter ihnen Horatio) ihm von der wunderbaren Erscheinung berichtet, die ihnen auf der Terrasse geworden, wird sein dunkles Gefühl von der Mordthat zur Ahnung („Ich vermuthe was von schnöden Ränken“), durch die Mittheilung des Geistes zur — ja wozu? zur Gewißheit? Man sollte denken: ja! Der Geist ist kein Geschöpf seines erregten Hirns. Horatio, Bernardo und Marcellus sehen ihn wie er. Er hat die „fühlbare Gewähr der eig'nen Augen“, im Tiefsten durchschauert redet

er die wunderbare Erscheinung an: „Hamlet, Fürst, Vater, Dänenkönig“, noch ehe sie selbst die Lippen gelöst. Als der Geist ihm die Mahnung zuruft:

„Wenn du je deinen theuren Vater liebtest,
Räch' seinen schnöden unerhörten Mord“,

ihm kundmacht, wie die That begangen, ihn im Verschwinden mit rührenden Klagetönen beschwört:

„Ade! Ade! Ade! gedenke mein!“ —

da spiegelt sich der gewaltige Eindruck, den er von der Erscheinung empfangen, in den herrlichen Worten, den überzeugungsfestesten und heiligsten, die nur ersonnen werden können:

„Dein gedenken? Ja,
Du armer Geist, so lang' Gedächtniß haust
In dem zerstörten Ball hier. Dein gedenken?
Ja, von der Tafel der Erinnerung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergang'nen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung,
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen: ja, beim Himmel!“

Sofort findet er auch, trotz der großen Erregung, in der er sich befindet, mit genialer Schnelligkeit, fast instinktiv, den Schlupfwinkel, in welchem er die Last, die ihm auferlegt ist, verbergen kann: er will sich wahnsinnig stellen, vielleicht in dem Gedanken, unter der Maske der Tollheit der Heuchelei überhoben zu sein, die seiner ehrlichen Seele unerträglich sein müßte, vielleicht auch in der Hoffnung, dem König in seinem Wahnsinn ungefährlich zu erscheinen und desto sicherer gegen diesen vorgehen zu können. Johnson hat diesen Calcul als verfehlt getadelt, weil er den König und die Königin vielmehr argwöhnisch zu machen geneigt sei, weil er Hamlets Anschläge vernichten könne und thatsächlich ja auch zu seiner Entfernung aus dem Lande führe. Aber Johnson übersieht doch, daß Hamlet ohne diese Larve nicht eine Stunde am Hofe würde existiren können, ohne sich zu verrathen, und daß die „antic disposition“, die er annimmt, den ganz

köſtlichen dichteriſchen Gewinn bringt, Hamlet gerade in der wunderlichſten Faſſung die tiefſten Wahrheiten ſagen zu laſſen und ſein eigentliches Weſen anſtatt es zu verbergen vielmehr recht eigentlich blos zu legen: die furchtbare Zerriſſenheit, die ihn immer mehr mit ſich in Streit ſetzt, je weiter die Nacht, in der ihm die Enthüllung des Geiſtes ward, hinter ihm liegt. Dieſer raſch kundgegebene Entſchluß, Tollheit zu fingiren, zuſammengepreßt in das kurze Wort: „So ſei es“, und auf der Stelle an den ihn aufſuchenden Freunden erprobt,

(„Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark —
Der nicht ein ausgemachter Bube wäre“),

bis die bündige im Ton der Trockenheit gegebene Antwort des Horatio:

„Es braucht kein Geiſt vom Grabe herzukommen,
Um das zu ſagen“

ihn zu der beſchämenden Einſicht bringt, daß vor dieſen, ſeinen Freunden, ſein Spiel und ſeine Ausflucht unnöthig und eine Kränkung der Freundſchaft ſein würde — dieſer Entſchluß und der ganze Schluß des erſten Actes beſtätigen nur, daß die Ueberzeugung von der Wahrheit der Geiſteroffenbarung ſo ſtark in ihm iſt, wie ſie es nur immer ſein kann. Er hat das Geſammtgefühl von der Echtheit deſſen, was ihm begegnet — er witterte in Claudius den Verbrecher, noch ehe der Geiſt ſeinen Argwohn beſtätigt; er beſtätigt ihn, und der Ring iſt geſchloſſen — Hamlet *darf* nicht mehr zweifeln! Und er zweifelt doch? Ja, wirklich! Im Schlußmonolog des zweiten Actes gedenkt er der eignen „Schwachheit und Melancholie“ und erwägt die Möglichkeit:

„Der Geiſt,
Den ich geſehen, kann ein Teufel ſein;
Der Teufel hat Gewalt ſich zu verkleiden
In lockende Geſtalt; ja und vielleicht . . . .
Täuſcht er mich zum Verderben.“

Nun wiſcht er ja das heilige Bild ſelbſt von der Tafel der Erinnerung weg und ſubſtituirt ihm den Satan! Auch dieſe Stelle iſt von größter Wichtigkeit. Er traut der Ueberzeugung, die ſich aus der Gewähr der eigenen Augen, ſeiner deutlichen Empfin-

dung von der Wahrheit der Offenbarung, den Thatsachen (die Persönlichkeit des Königs, die rasche Heirath seiner Mutter, das wiederholte Erscheinen des Geistes vor seiner Unterredung mit ihm) zusammensetzt, nicht mehr, weil das Denken, das kalte zweifelsüchtige Denken ihm wieder einen Streich spielt. Er will „Grund, der sich'rer ist". Es könnte ja doch Alles Lug und Trug, sein Vater eines natürlichen Todes gestorben, sein Oheim unschuldig sein — ja wohl, es könnte!

Man pflegt diesen Zug zu übersehen oder doch nicht hoch genug anzuschlagen. Die allgemeine Vorstellung, die sich über den Hamlet herausgebildet hat, geht davon aus, daß ihm vom Geist die Aufgabe seines Lebens deutlichst vorgezeichnet, daß Hamlet dieser auch stets eingedenk sei, daß er jedoch die entscheidende That (aus irgend welchem Grunde) nicht thue oder zu thun vermöge. Hier zeigt sich aber, daß er auch an der Stellung dieser Aufgabe irre wird — denn mit dem Glauben an die „Ehrlichkeit" des Gespenstes fällt alles Uebrige. Dies ist auch, und ganz besonders, Herrn Professor Karl Werder entgegenzuhalten, der in seinen „Hamlet-Vorlesungen" (Berlin, Hertz, 1875) vielleicht das Geistvollste, aber auch das Gesuchteste beibringt, was über das Stück gesagt werden kann. Werder ist der Ansicht, daß Hamlet, nachdem ihm der Geist das Racheamt übertragen, in der That Alles thut, was er kann und muß und was jeder vernünftige Mensch an seiner Stelle thun würde; seine Aufgabe bestände jedoch nicht darin, den König kurz und gut über den Haufen zu stechen, sondern „ihn zum Geständniß zu bringen, zu entlarven und zu überführen" (p. 42). Der bloße Mord würde Nichts fruchten, Niemand würde ihm auf das Zeugniß des Geistes hin glauben; er würde in den Augen der Dänen als ein notorischer Königsmörder und als ein Schwachkopf nebenbei dastehen. Das ist ja ganz gewiß richtig, aber es ist die vernünftige Ansicht solcher, die außerhalb des Spieles stehen. Hamlet soll demnach zaudern, weil er muß, trotzdem er es vorziehen würde, dem rohen Temperament zu folgen und den Dolch gegen den Mörder zu zücken. Im Sinne dieser Auffassung ist die Veranstaltung des Schauspiels natürlich das beste Mittel zur Er-

reichung dieſes Zweckes (der Entlarvung des Claudius in den Augen der Welt) — wenn wir nur aus der erwähnten Stelle, mit der Werder nichts Rechtes anzufangen weiß, nicht zuverläſſig wüßten, daß Hamlet nur darauf bedacht iſt, ſich ſelbſt zu überzeugen — nicht die Welt — von dieſer ſpricht er nicht. Wie ſollte das auch möglich ſein? Wenn nicht der König ſelbſt geſteht, hilft alles Stutzen, Erbleichen und Aufbrechen während der Komödie Nichts. Der Hof würde nur Hamlets Unverſchämtheiten tadeln — aber der Mörder bliebe unantaſtbar. Wenn es alſo auch zehnmal richtig iſt, daß Dänemark in der Ermordung des Claudius durch Hamlet nur einen Mord und kein Gericht erblicken würde — darauf kommt es im Drama ſchließlich gar nicht an. Wie Hamlet die von ihm zu übende Rache auffaßt — das iſt allein entſcheidend; nicht, wie wir Menſchen des neunzehnten Jahrhunderts ſie uns bedächtig zurechtlegen würden. Hamlet aber iſt darüber, daß die Ermordung des Claudius Rache und Strafe genug wäre, keinen Augenblick im Zweifel. Was kümmert es auch den Rächer, ob die Welt den Grund der Rachethat erfährt. Und daß er die entſcheidende That nicht zu thun vermag, das iſt es in der That, deſſen er ſich anklagt. Denn daß die Monologe am Schluß des zweiten Actes und in der vierten Scene des vierten nur eine Klage über den unvermeidlichen Zwang, dem er ſich fügen müſſe, nicht aber eine Selbſtanklage ſein ſollen, wird kein Unbefangener mit Werder glauben. Sie ſind eine Selbſtanklage von grauſamſter Strenge.

„O welch' ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich!
. . . . . .
. . . . . Und ich,
Ein blöder ſchwachgemuther Schurke, ſchleiche
Wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd,
Und kann nichts ſagen, nicht für einen König,
An deſſen Eigenthum und theurem Leben
Verdammter Raub geſchah. Bin ich 'ne Memme?
. . . . . .
Ha welch' ein Eſel bin ich! Trefflich brav,
Daß ich, der Sohn von einem theuren Vater,
Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
Zur Rache angeſpornt, mit Worten nur

Wie eine Metze muß mein Herz entladen
Und mich auf's Fluchen legen wie ein Weibsbild,
Wie eine Küchenmagd! — Pfui drüber!
. . . . . .
Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt
Die träge Rache an! . . . . . Von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!"

Und giebt es einen stärkeren Beweis gegen Werder als Hamlets Monolog während des Gebets des Königs?

„Jetzt könnt' ich's thun."

Thun! das heißt die Rache vollführen — nicht aber den König entlarven, sondern ihn tödten. Was denn auch sonst?

„Jetzt will ich's thun" —

aber eine abermalige Zögerung hält ihm den Arm. Er will warten, bis er ihn bei einem Thun betrifft, das „keine Spur des Heiles an sich hat". Warten und immer warten, um Uebel nur schlimmer zu machen. Der Ausgang giebt seinem Zaudern, aber auch der Werder'schen Ansicht Unrecht: der König gesteht bis zuletzt nicht, der Mord bleibt unentlarvt — wohl aber fallen Polonius, Ophelia, Laërtes, die Königin und Hamlet selbst seiner Zögerung zum Opfer.

Eben so ruhig als der Auffassung Werders kann man der ihr in einigen Punkten verwandten des Professor Josef Kohler entgegentreten, der, wie er es mit dem „Kaufmann von Venedig" thut (s. d.), auch den Hamlet, den er das „Stück von der Blutrache" nennt, in seinem Buch „Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz" „evolutionistisch, universalhistorisch" als Jurist betrachtet und zu den unglaublichsten Schlüssen gelangt. „Auch Hamlet hat (nach Kohler) seinen juridisch-ethischen Conflict, es ist der Conflict einer älteren Rechts- und Sittenanschauung, welche die Blutrache für erlaubt, ja nicht nur für erlaubt, sondern für sittlich geboten erachtet, und einer späteren Anschauung, welche die Blutrache als den Zwecken eines geordneten Staatslebens widersprechend verwirft, welche nur eine Strafe durch die sittliche Allgemeinheit als eine rechtlich-sittliche Strafe betrachtet und das Racheschwert der Hand des Individuums entreißt" (pag. 123). Also eine Art rechtlich-sittlicher Scheu hielte Hamlet von dem Mordstreich auf den König zurück, und

seine Tragik bestände in dem Kampf seiner besseren Natur und Einsicht mit den dunklen Mächten der noch nicht völlig besiegten Finsterniß, die sich in dem Vergeltungsruf des tief in der Blutracheidee befangenen Geistes regen. „Hamlets großartiger Geist aber, Hamlets ethisch-rechtlicher Blick erhebt sich über die Anschauung des Volkes, er reicht in die Gedankenwelt künftiger Zeiten und Völker hinein, er streift bereits die Regionen einer späteren, höheren, edleren Kulturwelt.“ So spricht der Verfasser von demselben Hamlet, der den Polonius (den vermeinten König) raschgefaßt niedersticht, der seinen Oheim während des Betens schont, um ihn nicht zum Himmel zu schicken, der Rosenkranz und Güldenstern allerdings in einer Nothlage so hinterlistig, so fremd aller rechtlich-sittlichen Scheu verräth. Hält man dem Verfasser dies entgegen, dann erklärt er die Gründe, die Hamlet in dem Monolog für die Schonung des betenden Königs findet, für „Scheingründe“, und seine Aeußerung über die Opferung seiner verrätherischen Jugendfreunde „Sie rühren mein Gewissen nicht“ verwandelt Kohler in das gerade Gegentheil (pag. 211). Natürlich, weil solche Dinge seine Auffassung von Hamlets rechtlich-sittlicher Scheu vor dem Mordstreich sofort widerlegen müssen. Auf diese Weise aber ist Alles zu beweisen, und solchem Verfahren ernsthaft nachzugehen lohnt sich trotz des Scharfsinns und der Gelehrsamkeit des Verfassers, trotz des überflüssigen wissenschaftlichen Materials, das er beibringt, nicht der Mühe. Daß Hamlet, dessen „geläutertes Rechtsbewußtsein“ unfehlbar den Rechtsweg eingeschlagen haben würde, wenn die Justiz nicht vor dem gekrönten Mörder versagte (princeps legibus solutus est), und daß die Königin, zweifellos die Mitwisserin der Mordthat, von der Strafe verschont bleibt, „weil die Blutrache vor dem historisch älteren Mutterrecht das Haupt senken soll“ — das mag mit Kohler glauben wer will. Wohl lebt in Hamlet ein starkes sittliches Gefühl, aber daß er vor der eigenmächtigen Tödtung als solcher zurückschreckt, davon sagt uns das ganze wunderbare Werk, das seinen Namen trägt, keine Silbe. Sein Zaudern ist bis zu einem gewissen Grade auch auf „rechtlich-sittliche“ Gründe

zurückzuführen, aber es sind andere, als sie Kohler, der Jurist, sich willkürlich schafft.

Warum zaudert nun aber Hamlet? Es wurde doch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es ihm an muthiger Regung nicht fehlt. Nun ja, die zeigt er, wenn es gilt, rasch, überlegungslos einem Impulse zu folgen: in der Unterredung mit dem Geiste, dem Ringkampf mit dem Laërtes in Opheliens Grabe, dem Corsarengefecht, der Erstechung des Polonius. Und wenn er Rosenkranz und Güldenstern anscheinend kalten Blutes durch den untergeschobenen Brief an's Messer liefert, so ist zu erwägen, daß ihn der mächtige Trieb der Selbsterhaltung dazu führt und daß er ja, als er sie opfert, seine Rache immer noch nicht erfüllt hat. Das Entscheidende scheint mir darin zu liegen, daß ihm die Bestrafung des Claudius *aufgetragen* ist: kein rascher *Trieb* leitet ihn darauf, sondern ein langsam ausreifender Proceß bezeichnet ihm den Thäter. Er hat Frist, vor der Erfüllung seiner Aufgabe, die als etwas Fremdes, *nicht Organisches*, an ihn herantritt, anstatt organisch aus seinem Herzblut emporzuquellen, *nachzudenken* — und beginnt er einmal zu grübeln, dann wird er auch nicht enden können, dann packt ihn der Fluch des Denkens: der Fluch in so fern, als das allzu subtile Erwägen dem Compromiß des Lebens widerspricht, in dem „Blut und Urtheil" sich zu mischen haben. Mit dem Herannahen der Reflexion *kann* er nicht mehr impulsiv sein. Er fühlt, daß es besser für ihn wäre und daß er sich besser in die Welt schicken würde, wenn er weniger spinthisirte — aber er vermag es nicht. Ja, so sehr steht er unter dem Bann seiner Reflexion, daß er zu Zeiten glauben kann, er denke noch zu wenig — eine Erwägung, die mich immer auf's Tiefste erschüttert.

„Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft
Um ungebraucht in uns zu schimmeln."

(IV., 4.)

Und welch' eine verwirrende Tragik muß für Hamlet in dem Umstande liegen, daß, als er sich von seinem Temperament im

Zimmer der Königin hinreißen läßt und den Stoß gegen die Tapete thut, sein Degen das Ziel verfehlt: ſtatt des Königs tödtet er den Polonius! Das könnte ihn ja nur darin beſtätigen, ſeinen Kopf und immer ſeinen Kopf zu gebrauchen. Das könnte ihm den Impuls, die leidenſchaftliche That als das roh Natürliche, Thieriſche in uns, den Gedanken aber als das Göttliche, uns erſt zu Menſchen Machende kennzeichnen, das könnte ihm ſelbſt die ganze Tragik ſeines Geſchicks enthüllen und ihn darüber aufklären, daß er, der einzelne Menſch in der Begrenztheit und dem inneren Zwieſpalt ſeines Weſens doch, wenn man es fein verſteht, ein Typus unſrer ganzen Gattung iſt. Unſer Aller Schickſal iſt es, Körper und Geiſt zu ſein; der Dumpfheit des thieriſchen Lebens entrückt, haben wir den „Schein des Himmelslichts", von dem Mephiſtopheles im Prolog zum Himmel redet — es kann uns hohe Wonne bereiten, aber auch unendliche Qual, denn ſein Glanz reicht nicht ſo weit, um uns auf die tauſend Räthſelfragen des Lebens Antwort zu geben. Es giebt Keinen, der nicht ſchon in irgend einem Augenblick zu viel gedacht, der nie gewünſcht, entweder weniger oder mehr zu ſein — näher dem unbewußten Leben, oder ein Gott. Es giebt Keinen, der nicht wüßte, daß der unbewußte Trieb in hundert Fällen richtiger handeln würde als das Denken. Die Mehrzahl der Menſchen gelangt glücklich durch dieſe Scylla und Charybde. Hamlet gehört zu denen, die ſich zwiſchen ihnen verfangen.

Recht in der Mitte des Stückes, an erhöhter Stelle ſteht darum auch der berühmte Monolog: „Sein oder Nichtſein". Er beginnt mit einer Betrachtung über den Selbſtmord, aber er gipfelt in Worten, die Hamlets Zuſtand in der herrlichſten Weiſe klar legen, aber die in etwas auch, wenn ſie cum grano verſtanden werden, ein allgemein menſchliches Geſchick enthüllen. Der Soldat hat im Felde ſeinen Gegner niederzuſchlagen — wehe dem Unglücklichen, wenn ihm das Denken (the conscience) kommt! wenn er erwägt, er vergieße Menſchenblut, wenn er über den Drang des Augenblicks eine löbliche, aber für das Leben einfach falſche ſittliche Scheu ſetzt! Eine nothwendige Handlung, ein Unternehmen voll „Mark und Nachdruck" wäre dann ver-

pfuscht. Das „Gewissen“ (conscience, die Reflexion) hätte einen Feigen gemacht! Hamlet ist dieser Mensch — ein Mensch voll Muth und Entschlossenheit — aber er muß es sich gefallen lassen, feig und kraftlos gescholten zu werden, weil die Lahmlegung seiner Energie der Feigheit und Kraftlosigkeit im äußeren Anschein gleichkommt. Hamlet kennt sein Unglück, er weiß, daß im Leben „ein banger Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang“ vom Uebel ist, er klagt, daß dieselbe conscience, das unschätzbare Gut des Menschen, in ihm zum Fluche wird; aber er fühlt wohl dunkel, daß er im letzten Grunde sein Geschick mit allen Menschen theilt. Darum kann er auch seine Betrachtung mit einigem Recht verallgemeinern:

„So macht Gewissen Feige aus uns Allen,
Der angebor'nen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.“

Einen moralischen Vorwurf darf man Hamlet aus seinem durch die Reflexion hervorgerufenen Zaudern aber um des Himmels willen nicht machen, wie sehr man immer seine Handlungsweise vom Standpunkt einer gesunden Lebensauffassung verwerfen muß. Sein Zustand hat Nichts mit der Moral zu thun — und wenn, so könnte man immer noch eher behaupten, daß ja an sich das sorgfältige Bedenken eines Falles ein Verdienst wäre — wenn es sich nur nicht durch sein Allzuviel in das gerade Gegentheil umkehrte! Die göttliche Gabe wird sein Verderben! Daß ein Mensch, der so zum Leben steht wie er, dennoch fortlebt, mag denen, die einen Feigling aus ihm machen wollen, einen deutlichen Wink geben. Ihm liegt der Gedanke des Selbstmordes sehr nahe. Sein erstes Wort im Drama, sobald er allein ist, lautet:

„O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging' und löst in einen Thau sich auf,
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord.“

Der Monolog „Sein oder Nichtsein“ wälzt dieselbe Frage hin und her. Aber er tödtet sich nicht. Auch der Selbstmord wäre

in Hamlets Sinn eine „Unternehmung voll Mark und Nachdruck“ — er erwägt seine Chancen und tödtet sich nicht — die Reflexion verdirbt den Entschluß! Er nimmt die „Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschicks auf sich“ und lebt fort — nicht aus Feigheit: das ist wohl hinlänglich widerlegt. Er besteht den Kampf auch ferner, ohne daß er sich dabei verzweifelnd völlig aufreibt. Wer das Leben mit seinen Augen betrachtet — und es doch erträgt wie er, der verdient sogar den Namen eines Helden.

Dies Alles bezieht sich auf die Gesammthaltung, die Hamlet zu seiner Aufgabe (der Rache an Claudius) einnimmt, es wird aber in jeder Scene seine Probe bestehen können. Daß Hamlet sich nach England schicken läßt — der schlimmste Abfall von seiner Sache, denn er entfernt ihn von seinem Opfer, ohne ihm auch nur die Aussicht zu erwecken, im fremden Lande etwas gegen den König unternehmen zu können — wäre mit der Werder'schen Ansicht ohne den ärgsten Zwang gar nicht zu reimen: aus der Hemmung seiner Energie durch die Reflexion erklärt sich aber auch dieser Schritt. Er gewinnt Frist und damit neue Zeit zur Ueberlegung. Und wem die folgenden Worte nicht deutlich genug sagen, daß wenigstens Hamlet selbst seine Aufgabe mit der Tödtung des Königs erfüllt zu haben glauben muß, mit dem ist nicht zu streiten. In der dritten Scene des fünften Actes sagt er seinem Horatio:

„Was dünkt dir, liegt's mir jetzo nah genug?
Der meinen Vater umgebracht', meine Mutter
Zur Metze machte, zwischen die Erwählung
Und meine Hoffnungen sich eingedrängt,
Die Angel warf nach meinem eig'nen Leben
Mit solcher Hinterlist: ist's nicht vollkommen billig,
Mit diesem Arme dem den Lohn zu geben?
Und ist es nicht Verdammniß, diesen Krebs
An unserm Fleisch noch länger nagen lassen?“

Wie tief er die Tragik fühlt, die in der Tödtung des Polonius liegt, bezeugt ein Wort der Königin: er beweint das Geschehene! Nicht etwa aus Mitleid mit dem Todten — wie sehr er diesen haßt, bezeugt jedes Wort gegen den Lebenden wie die unwürdige

Behandlung, die er dem Leichnam widerfahren läßt. Er weint über sich selbst, über das Unglück seines Lebens. — Sein Herz wird immer schwerer. Er ahnt seinen Tod voraus — aber er ist in „Bereitschaft". Er fühlt sich schon nicht mehr er selbst. Als er den Laërtes um Verzeihung bittet, unterscheidet er zwischen sich und „seinem Wahnsinn"; er ist zweigetheilt. „Blut und Urtheil" trennen sich in ihm immer mehr: der furchtbare Ausbruch an Opheliens Grabe legt Zeugniß davon ab, und dies „Blut", die augenblickliche völlige Knechtung unter das Temperament, das ist sein „Wahnsinn". So ist denn endlich weder der Impuls sein Heil noch die Reflexion: Beides ist sein Unglück. Wenn für einen, so ist für ihn der Tod Erlösung.

Dies wunderbare Bild ist damit nur erst auf seine Grundfarbe und auf seine Stellung zu der Hauptsache, der obersten Handlung hin betrachtet; gleich herrlich ist sein Verhalten und seine Contrastirung zu den einzelnen Personen des Stücks. Es giebt leidenschaftlichere, glühendere, zartere und innigere Liebesverhältnisse — aber keins, das mehr ergriffe als das Hamlets zu Ophelia, so lose es geschürzt zu sein scheint. Und wie ungeheuerlich wird es verkannt. Vielleicht sind einem Jeden schon Darsteller des Hamlet begegnet, die die Worte „Nymphe, schließ' in dein Gebet all' meine Sünden ein" für sich hinmurmeln, anstatt sie an Ophelien zu richten. Sie zwingen dadurch das zurückhaltende, vom Vater in strengster Förmlichkeit erzogene Mädchen, den Hamlet zuerst anzureden und einen ihr Gefühl auf das Tiefste verletzenden Dialog somit zu provociren. Dieser beleidigenden Einleitung der wundervollen Scene entspricht dann die herzlose, heftige und schnöde Art, mit der die Hamlets dieses Schlages, an deren Existenz Tieck Schuld ist (cf. Dramaturg. Blätter, Breslau 1826, pag. 85 ff.), das wehrlose Weib behandeln — eine Auffassung, der ich im Jahre 1873 sogar in Rom im Teatro Correa bei einem Italiener (Monti) begegnete und die offenbar aus dem Glauben entsprungen ist, Hamlets Neigung zur Ophelia sei entweder von vornherein nur schwach gewesen oder doch durch die neuen ihn bedrängenden Ereignisse so abgeschwächt, daß über das vermeintliche Erkalten der Liebe Opheliens

in seinem Herzen nur Bitterkeit, keine Trauer zurückgeblieben sei. Abgesehen davon, daß Hamlets rücksichtslose Sprache in dieser Scene, wenn sie nicht aus einem tiefverwundeten Gemüthe kommt, mehr als unritterlich und unedel, fast gemein sein würde, ist die Unrichtigkeit dieser abscheulich wirkenden Auffassung durch das Stück selbst so ziemlich zweifellos dargethan. Man denke doch nur an den Brief, den Polonius dem Königspaare vorliest, an das Erscheinen Hamlets im Zimmer der Ophelia, an den exaltirten Ausbruch seines Grams auf dem Kirchhofe! Hamlet liebt Ophelia, aber seine Liebe wird bittre Entsagung; phlegmatische Naturen sind der Entsagung am Leichtesten fähig. Einen Geist wie den seinen kann das Liebesgefühl nicht ersättigen, er liebt sie, inbrünstig, tief, krampfhaft, mit sinnlicher Heftigkeit — aber nicht dauernd. Nicht, daß er ihr in Gedanken je untreu wird — nein! aber sein philosophischer Kopf drängt auf Zeiten alle Liebe zurück, über der Neigung des Einzelnen steht ihm das Ganze, in dem allgemeinen Elend der Welt hat das Glück des Menschenherzens kein Recht zu bestehen. Wieder scheiden sich „Blut und Urtheil" in ihm. Das Gebot des Geistes und die weltkluge Politik des Polonius thun das ihrige, ihn von der Geliebten zu entfernen. Der Zurückhaltung, die er beobachtet, entspricht es dann vortrefflich, daß in Augenblicken sich das Gefühl zu ungeheurer Erregung steigert, um gleich wieder zu fallen. Wie wundervoll schildert Ophelia, wie er in ihr Zimmer gedrungen — das ist das namenlose Weh, das den Bau des Körpers sprengen möchte!

„Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt er sich zurück, so lang sein Arm
Und mit der andern Hand so überm Auge
Betrachtet er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so,
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch' einen bangen tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein. Dies gethan,
Läßt er mich gehn, und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg

Zu finden ohne seine Augen, denn
Er ging zur Thür hinaus ohn' ihre Hilfe
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich."

Ist das mißzuverstehen? So nimmt die Liebe Abschied von ihrem Gegenstand, einen letzten Abschied, bei dem etwas vom Herzen mitgeht. Noch einmal prägt sie sich fest ein, was sie besessen — und dann: fahr' hin! Diese sinnfällig vollzogene, symbolisirte, fast möchte man sagen in Scene gesetzte Trennung (wenn nicht das theatralische Bild dem lautren, wahren Gemüth Hamlets eine absichtliche Schaustellung seiner Empfindungen unterschöbe, an die zu glauben mir natürlich nicht in den Sinn kommt) — also diese sinnfällig vollzogene Trennung ist der ganze Hamlet, der immer und überall seine Affecte an das Greifbare knüpft. · Er will sich den Oheim auf der Schreibtafel notiren und nimmt Yoricks Schädel in die Hand! Und kann es dem Darsteller entgehen, wie Hamlet in der Scene mit Ophelien nach dem Monolog „Sein oder Nichtsein" athemlos nach Worten sucht, wie sein stetes Zurückkehren die augenblickliche Heftigkeit der Neigung trefflich charakterisirt? Gerade die fremde, unterdrückte Haltung dieser beiden edlen Menschen zu Anfang der Scene ist so unendlich rührend, die conventionelle Antwort auf die erste Frage Opheliens schneidet in's Herz, die Abweisung der Gaben, die sie ihm zurückstellen will, schnürt die Brust zu. Wohl ist er bitter, furchtbar bitter, aber er verwundet sich selbst tiefer als sie. Das „Ich liebt' euch einst" ist ernsthaft gemeint und kommt aus tiefster Seele — ohne das wäre die Scene am Grabe der Geliebten eine unausstehliche lügenhafte Renommisterei.

Dieselben Schauspieler, welche die Ophelia so kalt und von oben herab behandeln, pflegen auch für die Königin nur schnöde und liebloſe Worte zu haben. Man weiß kaum, was mehr verletzt. Eine seltsame Illustration jedenfalls des Wortes „Ich habe keine Lust am Manne — und am Weibe auch nicht", den Prinzen gerade gegen die Frauen all' seine Galle kehren zu sehen. Hamlet wird sehr wohl wissen, was der König zum Laërtes sagt, daß „die Königin fast von seinem Blick lebt" — gewiß doch ein vollwichtiges Zeugniß, gerade weil es vom Kö-

nig kommt. Auf ihr freundliches Zureden in der ersten Scene am Hofe hat er die Antwort „Ich will euch gern gehorchen, gnäd'ge Frau". Je größer die Liebe, je tiefer das Leid, desto heftiger die Erbitterung. Mit kindlichem Herzen hat er an dem jammervollen Weibe gehangen, das seinen Vater so zu lieben schien, „als stieg' der Wachsthum ihrer Liebe mit dem, was ihre Kost war", und das nun elend genug ist, dem Mörder dieses Gatten und Vaters, dieses Inbegriffs aller männlichen Tugenden, nach zwei kurzen Monden die Hand zu reichen. Er liebt sie immer noch — wie würde er sonst versuchen, ihr Herz zu ringen und sie zum Abfall von diesem geflickten Lumpenkönig zu bewegen? Der Mahnung des Geistes, Nichts gegen seine Mutter zu unternehmen, bedurfte es kaum, das Wort „Zur Grausamkeit zwingt bloße Lieb' mich nur" verräth zur Genüge, wie tief ihn die zweite Heirath verwundet hat, wie sich die im Wirbel der Gefühle hervorgestoßenen furchtbaren und gerechten Worte der Anklage Lippen entringen, denen der Dienst im Schluchzen versagen möchte — „vielleicht statt Blutes Thränen!" Wenn die Königin, ebenso unentschlossen zum Guten wie zum Schlechten, nachdem Alles schon gesagt ist, noch fragen kann „Was soll ich thun?", so ist seine Antwort „Im Mindsten Nichts, was ich zu thun euch heiße" wohl tief in Bitterkeit getaucht — aber niemals darf sie zum kalten Hohn werden, an dem nur die Verachtung, nicht die sittliche Empörung des Herzens und die Liebe ihren Antheil hat.

Schnöde und boshaft ist Hamlet überhaupt nur gegen einen Einzigen: gegen den Polonius. Während er den Schauspielern mit Höflichkeit und gewinnender Leutseligkeit begegnet (es ist nur natürlich, daß er sich der Welt des Scheins desto mehr zuneigt, je mehr er an der wirklichen Welt auszusetzen findet), während er selbst Rosenkranz und Güldenstern obzwar ironisch doch wie ein Weltmann empfängt und ihnen die Ehre anthut, sie nach der Aufführung des Schauspiels eines Ausbruchs leidenschaftlicher Entrüstung zu würdigen, hat er für den Polonius von Anfang bis zu Ende nur Worte tiefer Erbitterung, ingrimmigen Hasses, schneidenden Hohnes. Wo sich keine Veranlassung bietet, ihm

seine Verachtung zu bezeigen, bricht er sie unbedenklich vom Zaun. Gegen den „kläglichen, vorwitzigen Narren", die seelenlose Hofmarionette richtet sich diese Spitze nicht allein — sein Ton gegen den überfeinen, geschniegelten, jungen Osrick ist ein ganz andrer —, vielleicht würde er den Polonius schließlich unbeachtet liegen lassen: aber dies ist der Mann, dessen geschmeidige Rücksicht, dessen trockene Weltklugheit sein Liebesglück vollends zerstört hat — und das Bewußtsein, in ihm das Werkzeug vor sich zu haben, das ihm Ophelien entfremdet, erklärt allein die auffällige Art, mit der Hamlet unter vier Augen und öffentlich an dem „Fischhändler", dem „langweiligen, alten Narren", dem „capitalen Kalb", seinen bitterbösen Witz übt. Sein eigenstes Naturell tritt in diesen beharrlichen Verfolgungen nicht zu Tage; er würde einen Unschuldigen gewiß nicht kränken — und wenn er es gethan, er wäre zur Versöhnung, zur Abbitte sofort bereit. So sehen wir ihn dem Laërtes gegenüber, den er achtet, den er schätzt. Wenn er im Aufwallen eines tobenden Schmerzes in das Grab springt, um mit ihm, Opheliens Bruder, zu ringen, die wortreiche, trotz ihrer Aufrichtigkeit doch absichtlich effectvolle Klage des Laërtes für eine unwahre Uebertreibung nehmend, die sich mit seinem echten und ehrlichen Schmerze nicht messen könne, so ist er, durch den ungeahnten Tod der Geliebten auf Augenblicke außer sich gesetzt, vor seinem Temperament, vor uns, wohl auch vor den Andern, denen die Königin seinen Gemüthszustand so schön schildert, entschuldigt.

„So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich, geduldig wie das Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh' die Flügel."

Er selbst weiß das, er unterscheidet zwischen dem, was er selbst und was sein „Wahnsinn" thut — aber er thut es mit mildem, versöhnlichem Herzen, mit bescheidenem Sinne, ohne jede Spur von Trotz und Stolz selbst bei der formellen und kühlen Ablehnung des Laërtes. Die nervöse, schwingende Erschütterung, in die phlegmatische Naturen, einmal aus ihrem Geleise gebracht, zu gerathen pflegen, der Paroxysmus (so, ganz pathologisch und

nicht wie eine pathetische Recitation sind die übertriebenen Worte im Grabe wiederzugeben) ist mit seinem Abgang vom Kirchhof (nicht früher!) vorüber — der alte Hamlet tritt wieder zu Tage.

Am Gleichmäßigsten, Edelsten, ein schönes Zeugniß für ihn und den Freund, ist sein Verhältniß zu Horatio — eine schon um seiner Beziehungen zum Prinzen willen zu bevorzugende, leider aber auf der Bühne fast immer vernachlässigte Partie. Dies ist der Mann, der Stöße und Gaben vom Schicksal mit gleicher Gunst aufgenommen, der, „wenn er Alles litt, war, als litte er Nichts"; er hat sich durch's Leben schlagen müssen und ist doch Herr des Lebens geblieben: eine ruhige, fest in sich wurzelnde, harmonische Natur, die Hamlet eben um des Gegensatzes zu sich selbst willen liebt und bewundert. Wenn dieser in seiner exaltirten Art zur Uebertreibung neigt, ist bei Horatio jedes Wort einfach, sachlich, schlicht und kernhaft. Die Scene auf dem Kirchhof zeigt, daß ihm der Tod in keiner anderen Gestalt erscheint als seinem unglücklichen Freunde, aber er hat sich mit wehmüthiger Resignation in das Dasein gefunden, an dem Hamlet zu Grunde geht.

„Zeig' mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sclaven und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege."

Mit diesen schönen Worten unterwirft sich Hamlet dem schlichten Manne, der die Hofgunst nicht sucht, der „keine Rent', als seinen muntren Geist um sich zu nähren und zu kleiden hat", der nur um des Freundes willen, aus eigenem Antriebe, nach Helsingör kommt, und der (wer hat hinter seiner an Betheuerungen so armen Art zu reden diese Treue gesucht?) sogar mit Hamlet sterben will. Bis auf die kleinsten Züge wird diese echte, kernhafte Freundschaft verfolgt. Aus dem überaus reizenden, liebenswürdigen Wort Hamlets bei der ersten Begegnung mit Horatio „Ihr sollt noch trinken lernen, eh' ihr geht" spricht etwas wie die Erinnerung glücklicher Studienjahre, die Gewähr eines mit diesem gemüthlichen Zuge fein und doch fühlbar angedeuteten harmonischeren, ruhigeren Daseins, dessen selbst ein Hamlet in

etwas hätte froh werden können, wenn nicht das tragische Geschick über ihn hereingebrochen wäre. Der Zug ist auch an und für sich, als eine Erweiterung des Charakterbildes Hamlets, von einer genrehaften Anmuth. Derselbe Hamlet, der das „schwindelköpfige Zechen" der Nordländer verachtet und verwünscht, er zeigt in dieser Nüance doch auch das Kind seines Volkes, das sich von der Scholle nicht völlig loszulösen vermag. In dies unruhige, widerspruchsvolle Leben fällt damit ein Schimmer von Behaglichkeit. Der Weinkrug, an diese Lippen gebracht, und nippten sie auch nur daran, muthet uns selbst wie die Erfrischung an, die er dem Trinkenden bescheren könnte.

Und wie Hamlet in Horatio die prunklose Schlichtheit und Wahrheit sucht und liebt, so ist Alles an ihm selbst einfach und wahr. Er haßt den Schein, die Lüge und die Affectation. Aus der feinen Geschmeidigkeit, mit der er Rosenkranz und Güldenstern Anfangs willkommen heißt um ihnen zum Schluß derb die Wahrheit zu sagen, spricht die ingrimmigste Ironie. Der Hofmann Osrick erregt ihm die Galle. Als dieser Mustercavalier vom Schlage derer, „in die das schale Zeitalter verliebt ist," das Lob der französischen Degen singt und die zierlichen „Gestelle von sehr geschmackvoller Erfindung" preist, fragt Hamlet kurz:

„Was nennt ihr die Gestelle?"

Osrick. Die Gestelle sind die Gehenke.

Hamlet. Der Ausdruck würde schicklicher für die Sache sein, wenn wir eine Kanone an der Seite führen könnten; bis dahin laßt es immer Gehenke bleiben.

(V., 2.)

Wie kann er, in dem tiefen Gefühl seines Leidens, auch an den Gecken Gefallen finden, „die nur den Ton der Mode und den äußerlichen Schein der Unterhaltung erhaschen." Er darf sie in seiner Nähe nicht aufkommen lassen. „Man hauche sie nur zur Probe an, und die Blasen platzen." Ganz demselben Gefühl für das Echte entspringen die goldenen Lehren, die er den Schauspielern giebt. Er trägt nicht kühl docirend dramaturgische Regeln vor — er ist mit seiner ganzen Empfindung und Ueberzeugung bei dem, was er sagt. Die haarbuschigen Gesellen, die die Leiden-

schaften in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißen, möchte er „für ihr Bramarbasiren prügeln lassen", und über „die Narren, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen," ruft er mit Empörung: „Das ist schändlich".

So selten die Schauspieler sind, die der genialen Gestalt des Prinzen vollauf gerecht zu werden vermögen, so zahlreich sind diejenigen, die ihn, von den Effecthaschern abgesehen, „anständig" spielen, hohl und leer vielleicht und darum unerträglich für das feinere Gefühl, aber immer noch wirksam für das Gros des Theaterpublikums. Lange Jahre haben eben gewisse allgemeine Spielformen für die Rolle festgesetzt. Jetzt weiß ein Jeder, daß in Hamlets „So sei's" sein Entschluß, Wahnsinn zu fingiren, zusammengepreßt wird, Jeder folgt mit vorgehaltener Degenspitze zögernd dem Geiste, spielt während des Schauspiels mit dem Fächer der Ophelia, um seine beobachtenden Blicke zu verbergen, und kriecht, während der Mörder Lucian dem Theaterkönig das Gift in's Ohr tröpfelt, katzenartig dem Stuhl des Claudius nahe. Leider wird auch schon ein andrer Zug Gemeingut, der eben so falsch ist wie die eben genannten schauspielerisch berechtigt und wirksam. In dem Monolog „Sein oder Nichtsein" stocken die Hamletdarsteller (bis vor kurzem selbst ein Künstler wie Sonnenthal) bei der Stelle „Das unentdeckte Land, aus deß Gebiet kein Wandrer wiederkehrt", als käme es wie eine Erinnerung und ein Zweifel an dem Geist über sie, erschrecken, fahren zögernd fort, um langsam in den Gedankengang des Monologs zurückzufallen. Eine blendende, täuschende, aber ganz unstichhaltige Deutung! Es liegt auf der Hand, daß die Logik der Reflexionen Hamlets durch dies Intermezzo völlig gekreuzt wird. Kommt ihm wirklich dieser Gedanke (den Shakespeare übrigens zuverlässig, wenn er ihn beabsichtigt hätte, auch deutlich ausgesprochen haben würde), dann muß er auch anders fortfahren und enden, dann ist es widersinnig, über ihn hinwegzugleiten und am Ende zu thun, als sei er nicht dagewesen. Der alte Glaube, es stände diese Stelle im Widerspruch mit der Erscheinung des Geistes, der eben doch aus dem unentdeckten Lande zurückgekehrt sei, hat diese Deutung hervorgerufen. Aber liegt hier denn wirk-

lich ein, übrigens bei Shakespeare an sich wohl erklärlicher, für das Stück als Ganzes und den Monolog insbesondere auch wenig bedeutender Widerspruch vor? Keineswegs. Die Gedanken drehen sich um *einen* Punkt: die Furcht vor etwas *nach* dem Tode. Wie Viele würden sich in Ruhestand setzen „mit einer Nadel bloß", wenn sie wüßten, was ihrer im Jenseits wartete, wenn der eine große Schritt rückgängig zu machen wäre, wenn man aus dem Tode wieder *in's Leben* zurückkehren könnte — darauf kommt es allein an! Kein Todter, auch der Geist nicht, kehrt aus dem unentdeckten Lande wieder, d. h. in's Leben zurück — daß die Gestorbenen aus ihrer Welt der diesseitigen noch erscheinen, mit ihr verkehren und reden können, hat mit der Logik des Monologs Nichts zu thun. Weder wird die Erscheinung des Geistes durch den Monolog, noch wird dieser durch jene widerlegt. Beide vertragen sich vollkommen mit einander, und darum ist jene Auffassung nicht nur eine überflüssige, sondern sogar ganz unangebrachte Zuthat und ein Beweis, daß der Schauspieler den Gedankengang des Monologs nicht verstanden hat.

Hamlets Gestalt, wie Shakespeare sie sich gedacht und wie sein Freund Burbage sie verkörperte, entspricht vollkommen seinem Temperament. Auf der Bühne sieht man sie selten. Er ist leicht echauffirt und kurz von Athem. Goethe wünschte ihn darum „wohlbehäglich", zur Beleibtheit neigend. Befolgt man dies auch nicht genau, so weicht doch die falsche, comödiantische Art, ihn, um das Dunkel seiner Seele mit seinem Aeußeren zu stimmen, mit schwarzem Haar, bleich, mit tiefgeränderten, hohlblickenden Augen zu bilden, glücklicherweise in neuerer Zeit einer sorgfältigeren Ausarbeitung der Maske: ein leicht fieberhaft gerötheter Gesicht und das lange blonde Haar des Nordländers, ohne das man sich einen Hamlet jetzt nicht mehr zu denken vermag.

Eine glänzende Reihe wahrster psychologischer Gebilde schließt sich an die poetische Meisterschöpfung des Prinzen. Ophelia ist nicht genug zu bewundern. Ebenso wie ihr Bruder unter einer pedantischen, conventionellen Zucht erwachsen, deren Folgen beide Geschwister nicht verleugnen, wagt sie die Außendinge, schüchtern, zurückhaltend, unfrei, kaum zu berühren — ein desto reicheres

Leben lebt sie nach innen. Nur karge und kurze, fast zimperliche Antworten hat sie für den Bruder, den Vater, den Hamlet, kaum aber ist sie allein oder außer sich gesetzt, da zeigt sich, was sie aus ihrem stillen Winkel beobachtet, was sie in ihrem vereinsamten Leben empfunden hat. Die wunderliche Annahme, sie sei von Hamlet entehrt, stellt dem psychologischen Scharfblick ihres Erfinders (Tieck) ein schlechtes Zeugniß aus, und es ist mir unbegreiflich, wie man in ihrer Unterredung mit Laërtes, in der Gegenwarnung, die sie dem besorgten, mahnenden Bruder giebt, Beweisgründe für diese Annahme finden will. Bei Shakespeare zeigen sich auch die jungfräulichsten Seelen mit den Geheimnissen des geschlechtlichen Lebens in ihren Worten sehr wohl vertraut — was aber sagt Ophelia? Sie warnt den Bruder, nicht selbst den Blumenpfad der Lust zu betreten und als „frecher, lockerer Wollüstling" seines eigenen Rathes zu spotten. Das ist Alles. Wie Hamlets ungestüm hervorbrechender Schmerz in jedem Wort, jedem Ton Entsagung und ungestilltes Verlangen athmet, so besiegelt Opheliens Wahnsinn, auf so schlüpfriger Fährte er schweift, gerade die Jungfräulichkeit ihres Wesens. In der Traumwelt des Wahns quillt das heiße Blut hervor, das Scham und Sitte im Leben zurückgedrängt. Gerade das, was im wirklichen Dasein keine Gestalt gewonnen hat, nicht ausgetragen ist, lebt sich in der Welt des Unbewußten aus. Es ist auch dies ein Kampf um's Dasein. Es sind Keime da, die das Leben nicht entfaltet — so entfaltet sie denn der Traum, der Wahn. Sind wir nicht bei uns, so beschäftigt uns gewiß nicht das, was wir *besitzen* — das Ferne, das zu Verlangende ist es, was der Geist des Schlafenden, des Irren heraufbeschwört. So sind auch Opheliens leichtfertige Phantasien vom Valentinsfest das Widerspiel ihres klösterlichen Lebens. Der Tod des Vaters ist nur der Anstoß zu dem Zusammenbruch ihres Geistes: das wirkliche, poetisch jedenfalls näher liegende und kräftigere Motiv ist der Kampf gegen ihre Liebe, gegen ihr Verlangen. Mit einer Natur wie der Hamlets in Verbindung gebracht, den maßlosen, erschreckenden Ausbrüchen seiner zerrütteten Seele Preis gegeben, muß sie vollends unter ihrer Last zusammenbrechen, das Opfer eben des

Vaters, dessen Tod, wie die Meinung ist, sie in den Wahnsinn getrieben. Der Gedanke ihrer Vermählung mit Hamlet liegt dem Hofe gar nicht fern, die Königin spricht es am Grabe sogar offen aus „Du solltest meines Hamlets Gattin sein, dein Brautbett dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken" — der devote Polonius allein vermag den Gedanken an Hamlets Liebe nicht zu fassen, mit gemeiner Gesinnung sucht er auch in Hamlets „in aller Ehr' und Sitte" gestellten Anträgen nur gemeine Gesinnungen; Ophelia muß dem Prinzen seine Briefe zurückstellen und den Zutritt verweigern. Die anscheinend so schlimme Behandlung, die Hamlet ihr widerfahren läßt, spricht nicht entfernt gegen ihre Reinheit. Dem Vater, der ihr Glück untergräbt, mag sie dieselbe danken; er ist es, der mit seiner Weisheit das ganze Elend seiner Tochter verschuldet.

Auch auf den Laërtes ist etwas von dieser schwunglosen Weltklugheit übergegangen. Doch ist er keine unadlige Natur. Seine Liebe zur Schwester, zu seinen Eltern ist entschieden gefällig, wenn sie auch einen Beigeschmack von einseitigem, übertriebenem Familiencultus hat. Die Familie Polonius ist eine der ersten nächst dem Thron, vielleicht die erste. Der Alte ist Oberkämmerer und hat die Hand in allen Plänen seines Herrn, Laërtes fühlt die Bedeutung seines Hauses und tritt für die Ehre desselben mit der demonstrativen Entschiedenheit des Adligen ein, der den Glanz seines Ahnenschildes nicht beflecken lassen darf. Seine Familienliebe braucht darum gar nicht gemacht zu sein — aber sie ist bestimmt gesehen zu werden und verliert damit von ihrer Keuschheit. Vielleicht bedarf es einer sehr subtilen Anempfindung, um von der feinen Farbenmischung im Wesen des Laërtes getroffen zu werden — aber man braucht nur darauf zu achten, daß die beiden stärksten Thaten des jungen Mannes (seine einzigen im Stück) seine Familienliebe zur Voraussetzung — nehmen, möchte ich lieber sagen, als haben. Als er von der Ermordung seines Vaters hört, bewaffnet er eine Meuterschaar und läßt es geschehen, daß man ihn zum König ausruft; als Ophelia in Wahnsinn fällt und stirbt, versteht er sich zum Meuchelmord! Wenn das keine Uebertreibungen sind,

so weiß ich nicht, wo sie zu finden wären. Sein Thun steht eben in gar keinem Verhältniß zu seiner Empfindung. Diese ist zwar keineswegs Vorwand (denn man wüßte nicht, welch' andere Motive ihn bestimmen sollten), aber er treibt die Beweise seiner Liebe in das Groteske. Auch er bildet somit in dem wichtigsten Zug seines Wesens und seiner Handlungen einen außerordentlich feinen Contrast zum Hamlet, dessen Liebe zum Vater alles Schaugepränge vermeidet. Auch fühlt dieser mit der Schärfe seines Instincts den Unterschied deutlich heraus. Als Laërtes in das Grab der Ophelia springt und seinem (unzweifelhaft nicht erheuchelten) Schmerz wieder einen demonstrativen, stark übertreibenden Ausdruck giebt, überbietet Hamlet ihn im Grimm, gleichsam um seinen Prahlereien damit das Urtheil zu sprechen. Ein ebenso sinnvoller Contrast beruht darin, daß Laërtes um seinen Vater zu rächen sofort eine übermäßige That unternimmt (die Meuterei), während Hamlet in seiner tieferen Liebe für den seinen keine Hand zu rühren vermag. Daß Laërtes sich durch den König so bald umstimmen und die Empörung sich im Sande verlaufen läßt, ist nur ein neuer Beweis dafür, daß es ihm mehr um den Effect als um die ernsthafte Verwirklichung seiner aufrührerischen Pläne zu thun ist. So ist er zu guter Letzt trotz all seiner Cavaliersbildung, dem Feuer und dem Anstand seines Auftretens doch ein unfreier Mensch. Für die sittlichen Eigenschaften eines Charakters wie Hamlet fehlt ihm das Verständniß. Als dieser ihm mit rührender Offenheit einräumt, sich vergessen zu haben, besteht er, recht äußerlich, auf der Geltendmachung seiner „Ehrenrechte": ein Sklave seiner junkerhaften Vorurtheile.

Wer noch daran zweifeln sollte, daß diese ihn völlig beherrschen, daß die Repräsentation ihm mehr gilt als das Wesen der Dinge, der Schein mehr als die wahre Empfindung, der braucht nur seine Aeußerungen über die Beisetzung seines Vaters und seiner Schwester zu dem Obigen hinzuzurechnen:

„Kein Schwert noch Wappen über seiner Gruft,
Kein hoher Brauch noch förmliches Gepräng —
Sie rufen laut vom Himmel bis zur Erde,
Daß ich's zur Frage ziehen muß."

(IV., 5.)

Ganz derselben Quelle entspringen seine Fragen an den Priester: „Was für Gebräuche sonst?“ (die er wiederholt) und „So darf nichts mehr geschehn?“ Dem Cavalier genügt es nicht, daß die schöne unglückliche Selbstmörderin der Regel zuwider in geweihtem Grunde bestattet wird, — er sucht von Ceremonien zu erlangen, was etwa noch zu erlangen sein könnte.

Um dieses Ehrenpunkts willen halte ich aber auch das Mittel des Meuchelmords zur Bethätigung seiner brüderlichen Liebe für unvereinbar mit seinem Charakter. Shakespeare hätte ihn jede Uebertreibung begehen lassen können: nur keine, die sich mit den Waffen der Feigheit bewehrt. Ich finde mit Rümelin nirgends einen Anhaltspunkt, diese befremdliche Wendung zu erklären — sie widerspricht Allem, was wir bis dahin von Laërtes wissen, und es ist für die Unzulänglichkeit ihrer Motivirung nur bezeichnend, daß Laërtes in einem à part sagen muß, die That sei „gegen sein Gewissen“, und daß er sie, sobald sie begangen ist, sofort auch „bereut“.

„Gefangen in der eignen Schlinge, Ofrick!
Mich fällt gerechter Weise mein Verrath.“

Solch' eilfertiger Reue darf man, wie ich wiederholt ausgeführt, stets mißtrauen. Es steht, wenn wir ihr begegnen, um die Festigkeit des dramatischen und psychologischen Gefüges fast immer schlimm. Und durch ein so abscheuliches und verkehrtes Mittel (die Vergiftung der Degenspitze) muß das innerlichste aller Dramen zu einem raschen, unruhigen äußerlichen Ende geführt werden.

Daß auch das so geistreich angelegte Bild des Polonius an Widersprüchen in der Ausführung leidet, ist noch mehr zu beklagen. Der kluge, alte, ausgelernte Herr, der dem Sohne die weisesten und beherzigenswerthesten Sprüche mit auf die Wanderung giebt, kann mit dem gefügigen, krummbuckligen Hofmann, dem die Gunst seines Königs über Alles geht und der die Schranken, die Souverän und Unterthan trennen, für die allerheiligsten hält, zwar vortrefflich Hand in Hand gehen, und wenn auch die Wahrheit des wundervollen Satzes:

„Dies über Alles: sei dir selber treu,
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen —“

zu groß und bedeutend für ihn ist, so mag man doch immer noch mit Tieck der Ansicht sein, daß sich in ihm das Herz des Vaters ausspreche, das ihn über seinen Durchschnitt erhebe. Unvereinbar aber mit jenem ist der Polonius des „Defectiv-Effects“, der alberne Schwätzer der zweiten Scene des zweiten Actes. Es hilft auch Nichts, anzunehmen, Polonius wolle den König, bevor er ihn mit Hamlets Liebe zu Ophelien bekannt mache, in gute Laune versetzen, um nicht etwa selbst von seiner Ungnade getroffen zu werden, weil es scheinen könne, als habe er dieser Liebe Vorschub geleistet. Aus diesem Grunde ergehe er sich in drolligen Redewendungen, um den durch die norwegische Botschaft ohnehin erfreuten König vollends lachen zu machen. Wäre dies, dann wäre die Ausführung kläglich und die Wirkung verfehlt. Denn so salzlose Brocken würde der erste Polonius, der Vater des Laërtes und der Ophelia niemals auftischen können! so traurig könnte seine graue Weisheit nicht scheitern! Es sind eben zweierlei Menschen, dieser und jener. Der zweite Polonius, der unfreiwillige Clown, überwuchert den ersten, und im Verlauf des Stücks zwingt uns der Dichter immer mehr, über den Narren zu lachen, als uns an dem „Oberkammerherrn“ zu ergötzen. Meisterlich ganz und gar sind dagegen die beiden Schranzen gezeichnet. Sie werden auf dem Theater oft vergriffen. Rosenkranz und Güldenstern sind keine Gimpel, nur charakterlose Glücksdiener sind sie, die in Allem auf der ebenen Heerstraße der Mode bleiben. Ich hatte, wie erwähnt, in Rom einmal Gelegenheit, eine italienische Bearbeitung des Hamlet zu sehen, in der die Beiden, wie Goethes Serlo es einst beabsichtigte, in eine Person „Rosencranze“ zusammengeschmolzen waren. Diese Willkür zeigte recht deutlich, wie richtig Shakespeare es getroffen, als er die precäre Sendung Zweien übertrug. Unternimmt es ein Einziger, den Prinzen auszuforschen und seinen Sinn zu ändern, so gehört ein Charakter dazu und eine Entschlossenheit, die für diese Patrone zu viel vom Guten und

Großen an sich hat. Zu Zweien müssen sie kommen, damit Einer an dem Andern seinen Halt habe. Sie wagen nicht, gerade vorzugehen, sie wagen es nicht einmal, ihren früheren Gefährten offen zu belügen. Sie lächeln sich einander an, wenn Hamlet ausruft „Ich habe keine Lust am Manne", und wenn er sie bittet, mit der Wahrheit herauszurücken, ob der König und die Königin nach ihnen geschickt, fragt Einer den Andern stockend „Was sagt ihr?"

Claudius und Gertrude schließen den Reihen der ausgeführten Charaktere: schlechte Menschen und schlechte Verbrecher. Aus dem wüsten Dasein des gedunsenen Königs, der in roher Sinnlichkeit dahinlebt, zuckt nur selten ein energischer Funke, und auch dann läuft er einen trüben Weg. Seine Unthaten schleichen im Verborgenen. Das Werkzeug der Weiber, Gift, ist das seine. Durch Gift fiel sein Bruder, durch Gift soll sein Neffe fallen. Er möchte bereuen und ist auch zur Reue zu kraftlos. Ihm fehlt das, was Hamlets Ideal ist, und was sich in seinem Bruder zusammengefunden haben mag: die Wahrheit und Ganzheit des Charakters. Aber er besitzt eins: die Gabe der Repräsentation, die er bis zur Vollendung ausgebildet hat. Seine Thronrede zeigt die imposanteste Haltung, jedes ihrer Worte hat Adel und Gewicht. Er mag im letzten Grunde feig sein, aber er hat sich doch soweit in der Gewalt, daß er lediglich durch die Sicherheit seines Betragens der Empörung des Laërtes die Waffe zu entwinden vermag. Er ist ein König des Scheins, und der äußere Firniß, in den er seine Leerheit und Gemeinheit kleidet, mag die Königin moralisch für ihren raschen Abfall von dem ersten Gatten in etwas entschuldigen. Aesthetisch ist sie freilich durchaus häßlich. Wie das Schicksal des Königs, so ist auch das ihre ohne Tragik: Alles an ihr ist halb und haltlos. Sie bestätigt in ihrer Weise nur das Wort des Edgar im Lear „O Gier des Weibs, die keine Grenzen kennt" und könnte in der erstaunlich echten Glaubwürdigkeit ihrer jämmerlichen Schwäche fast abschreckend wirken, wenn nicht einige freundliche Züge mit ihr versöhnten: ihre Liebe zum Sohn, zu Ophelien. Auch ist es ein feiner Zug (und gewiß mehr als ein theatralischer Noth-

behelf), daß sie des Sohnes zuverlässigen treuen Freund, Horatio, in ihrer Nähe hält. Dem König bleibt er fern, mit Hamlets Mutter führt der Dichter ihn zusammen.

Ist es nun nicht, nachdem ich über den Hamlet so viele Worte hingerissener Bewunderung gefunden, die immer noch leicht zu überbieten wären, nur eine theoretische Grille, wenn ich das Ganze nicht eigentlich dramatisch nenne? Und doch kann ich nicht anders. Zur Erklärung sei dies vorangeschickt: so wenig ich dem weit verbreiteten Dogma beistimme, der dramatische Held müsse die Thaten des Stücks kraftvoll selbst begehen und eben durch sein Handeln die Verantwortlichkeit für dieselben übernehmen und die Folgen tragen — so sehr scheint es mir doch nothwendig, daß das Verhalten des Helden die Ereignisse herbeiführt und zusammenhält. Läßt man auch dies Erforderniß fahren, dann wüßte ich nicht, was (abgesehen von der dialogischen Form) das Drama noch von Epos und Roman trennte. Im Epischen lebt der Held in den Ereignissen, im Drama führt er sie herbei. Dabei ist es gleichgiltig, ob er der eigentliche Arbeiter ist, für den die Gerechtigkeit ein moralisches Schuldbuch angelegt hat, oder nicht; auch die passive Natur kann, durch ihre Passivität, die dramatischen Hebel in Bewegung setzen; auch das rein Natürliche, das mit dem Moralischen nichts zu thun hat, kann den Ruin des Helden und seiner Umgebung herbeiführen; nicht Carl Moor, Wallenstein, Macbeth, Coriolan allein — auch Clavigo, Tasso, Johanna Darc, Romeo und Julia stehen im Mittelpunkt einer dramatischen Handlung. Die damit geforderten Grenzen sind die denkbar weitesten und ich wüßte keinen dramatischen Charakter bei allen Nationen, der sich nicht in ihnen bewegte. Auch Hamlet würde, trotzdem es die Aufgabe des Stücks zu sein scheint, zu zeigen, wie Handlungen, „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck," eben nicht begangen werden — auch Hamlet würde aus seinem Naturell und der Verstrickung, in die er geräth, Nichts gegen seine Berufung zur tragischen Hauptperson einwenden können, und nicht an der Lahmlegung seiner Energie durch die Reflexion liegt es, daß das Drama nicht dramatisch ist — oder vielmehr bleibt. Denn die drei ersten Acte sind auch in dieser

Beziehung unsagbar herrlich. Aus Hamlets Liebe zum Vater geht es hervor, daß die Freunde, die den Geist auf der Terrasse erblicken, ihn und ihn allein von der Erscheinung in Kenntniß setzen, ja, seine Liebe ist der Grund, daß der Geist überhaupt erscheint — denn welch' anderm Ohr als dem Hamlets könnte er seine furchtbare Kunde anvertrauen? Nur Diejenigen außer ihm erblicken ihn, die mit Hamlet eines Herzens sind und die ihn zuverlässig von dem Geschehenen in Kenntniß setzen werden. Hamlets Verhalten hat die Berufung von Rosenkranz und Güldenstern zur Folge, und diese sind es, die die Schauspieler ankündigen. Hier bedaure ich nun zwar, daß diese Beiden die Truppe nicht direct veranlassen, Hamlet „ihre Dienste anzubieten", um so, vertraut mit Hamlets Liebe zur Schauspielkunst, ihm wider ihren Willen eine Waffe gegen den König in die Hand zu spielen — aber es genügt schon, daß die Schauspieler den Prinzen aufsuchen, weil sie ihn als einen gütigen Beschützer der Künste kennen. In der äußeren Handlung zufällig, bringt doch ein Zug seines Wesens, seine künstlerische Neigung, ihm das Mittel entgegen, den König bloszustellen. Hamlets Verhalten, sein unverhohlen zur Schau getragener schmerzvoller Widerwille gegen den König und die zweite Ehe der Mutter reißt ihn von Ophelien los: denn nur weil er in Ungnade ist, beeifert sich Polonius Alles zu thun, was die angeknüpften zarten Bande trennen kann. Die Unternehmung des Schauspiels gehört ihm ganz und gar, ebenso wie die Unterredung mit der Königin und die Tödtung des Polonius. Alles steht in sinnvollem Zusammenhang und fließt aus einer und der nämlichen Quelle. Dabei ist der dramatische Fortgang bewunderungswürdig, und recht auf der Höhe der Tragödie spielt sich das Meisterstück des Schauspiels im Schauspiel ab.

Dieser Krisis folgen nun die Gegenoperationen des Königs und mit ihnen verliert sich die Ruhe und Folgerichtigkeit der Entwicklung. Zwar ist es vortrefflich, daß der König unmittelbar nach dem Schauspiel Rosenkranz und Güldenstern beordert, Hamlet nach England zu geleiten. „Ich stelle schleunig eure Vollmacht aus" (III, 3), eben jene verrätherische Vollmacht, die Hamlet in England ans Messer liefern soll. Aber der Gedanke

dieſer engliſchen Expedition war in dem König ſchon aufgetaucht, ehe das Schauſpiel ſtattgefunden (III, 1, der König und Polonius): damit fehlt dann aber auch die enge Verbindung mit dieſem und der darin liegenden Gewißheit, Hamlet habe Kenntniß von der Mordthat; höchſtens kann man vermuthen, daß der König, obſchon er Willens geweſen, Hamlet zu entfernen, doch auf den Befehl, ihn zu tödten, erſt nach dem Schauſpiel verfallen ſei. Läßt man dies aber auch völlig gelten und nimmt man auch daran keinen Anſtoß, daß Hamlet ſich mit Willen ſoweit von ſeinem Ziele entfernt, daß er ſich nach England ſchicken läßt, ſo bleibt doch das, was nun folgt, außer aller Berechnung und für die Handlung der reine Zufall: das Seegefecht mit den Piraten. Mit ihm kommt in das Stück etwas, zwar nicht von dem „Gedehnten", wie Goethe ſchreibt, wohl aber von dem Weſen des Romans. Schon das Gelingen der Briefunterſchiebung mit ihren kleinen möglichen und mitſpielenden Zufälligkeiten bringt die Handlung aus dem Bereich des Wägens der tragiſchen Todesloſe in die Sphäre des gewagten va banque-Spielens; das Seegefecht aber, das Hamlet zum Gefangenen macht und ihm doch Gelegenheit giebt nach Dänemark zurückzukehren, iſt Nichts als zufällig. Wenn Ophelias Wahnſinn und Tod zwar überraſchend kommt, weil er durch keinen auch nur den leiſeſten Zug dramatiſch vorbereitet iſt, doch aber und damit auch ihr Tod aus den Verhältniſſen immerhin zu erklären und mit den Anfängen wohl zu verbinden iſt, ſo iſt die Gewinnung des Laërtes durch den König zu dem ſchändlichen Bubenſtück der Schärfung und Vergiftung des Degens aus dem Charakter des Bruders der Ophelia wieder nicht zu motiviren und ſomit für den Ausgang auch nur eine undramatiſche Zufälligkeit. Daß Hamlet ſich bereit finden läßt, ſich vor dem König mit dem Laërtes im Rapiergefecht zu meſſen, iſt ein reines Intermezzo, deſſen Zuſtandekommen bei der Gemüthsverfaſſung des Prinzen nicht entfernt zu vermuthen war und ſtörend befremdlich bleibt. Ein Fechterſtreit bringt das Ende. Nicht mehr das Verhalten des Helden, ſondern ein Irrthum tödtet die Königin —, das Gefühl, das wir während der drei erſten Acte nie hatten und nie vermißten, haben wir am Schluß:

das der Befriedigung über das endliche Hereinbrechen der Vergeltung über des Mörders schuldiges Haupt; wir haben es aber nur, weil mit ihm der Held wieder unmittelbar mit dem dramatischen Vorgang in Verbindung gebracht wird.

Nun ist es zwar recht schön, mit Goethe zu sagen, das Eigenthümliche des Stücks bestände darin, „daß der Held keinen Plan habe, das Stück aber planvoll sei" und das „Schicksal" zur Hauptperson zu machen — wenn nur die Geschäftigkeit, mit der das „Schicksal" oder besser der Zufall in den beiden letzten Acten wirkt und schafft, nicht in Widerspruch stände mit der sich aus den Charakteren entwickelnden Handlung der drei ersten, und wenn nur der Zufall nicht der allerungeeignetste Schauspieler wäre, weil er das zweifelhafte Vorrecht hat, sich um keine Logik der Thatsachen kümmern, sondern eingreifen zu dürfen, wo es ihm gerade beliebt. Man verweise mich nicht auf die „Schicksalsdramen", etwa den Oedipus oder die Braut von Messina. Es ist ganz etwas anders, ob das Fatum das Treiben der sichren Erdenkinder mit einem Schlage zu Nichte macht oder sie wohl gar veranlaßt, unwissend seinen Willen zu erfüllen, als wenn es an Stelle des Helden das von diesem begonnene Spiel zu Ende führt. In jenem Falle haben wir einen zwar nicht eigentlich dramatischen, aber tragischen Eindruck: die Menschen hatten das Walten der unsichtbaren Mächte, deren Pläne sie nicht kennen, in ihre Combinationen nicht mit eingerechnet — jetzt machen sie sich schrecklich geltend. In diesem Falle aber empfinden wir nur eine schwächliche sittliche Befriedigung, die keine aesthetische Kraft hat. Und schließlich ist es immer noch etwas anders, ob die Gottheit aus Orakelworten machtvoll schaurig redet und in stolzem düstrem Gepränge einherschreitet, oder ob sie sich eines Rapiergefechts und vergifteter Degenspitzen bedient. Die Kleinlichkeit der Mittel ist es nicht zum Wenigsten, die den großen Eindruck des Ausgangs der Tragödie trübt. Die tragische Färbung fehlt dem Schlusse ganz und gar, und es ist widerlich, ihn auf der Bühne zu sehen, wenn uns die drei ersten Acte mit dem magischen Zwang ihrer Entwicklung gebannt, wenn uns im vierten der Wahnsinn der Ophelia, im fünften die tiefe Melancholie

der Kirchhofsscene bis ins innerste Mark durchschauert haben. In welchem Verhältniß steht das Gepolter dieses Schlusses zu der Weltflucht der Monologe, der tiefsten und erschütterndsten, die je geschrieben sind?

Nur ungern schweife ich hier ab, um aus der in den letzten Jahren erschienenen, zum Theil ganz ungenießbaren, Hamlet-Literatur eine Probe zu geben, die für die unkünstlerische Art, die Grübelsucht und Gesuchtheit der deutschen gelehrten Aesthetiker bezeichnend ist, und wähle dazu eine Schrift von Hermann Besser „Zur Hamletfrage" (Dresden, E. Pierson, 1882).

Dieser Hamlet-Erklärer beginnt mit einem maßvollen Angriff gegen alle diejenigen, welche die Ansicht vertreten, die dem Hamlet übertragene Aufgabe sei entweder überhaupt oder doch aus individuellen Gründen unlösbar, und räsonnirt wie folgt: „Wie sollte auch — von allem andern ganz abgesehen — der Dichter so grausam gewesen sein, dem Helden seines Dramas eine ihrer Natur nach unmögliche Leistung aufzuerlegen? Wie wäre ihm vollends der wahrhaft tückische Hohn, ja die augenscheinliche Selbstverhöhnung zuzutrauen, einem, von ihm als für die Aufgabe untauglich gedachten, Hamlet dennoch schließlich die Tödtung des Claudius zu übertragen, zumal sich ihm in dem von letzterem zur Meuchelung des Prinzen verführten Laërtes ein andrer, jenes Falles geeigneter Vollstrecker der That völlig ungesucht darbot?" Welch ein Standpunkt! Und wie geht aus diesen Worten die subjektive Befangenheit und Willkür des Erklärers, die er sogar dem Dichter zuschreiben möchte, bis zur Verblüffung deutlich hervor! Was läge denn in aller Welt für eine Grausamkeit des Dichters darin, wenn er das tragische Mißverhältniß zwischen Kraft und Last, das uns das Leben, selbst in seinen alltäglichsten Erscheinungsformen, fast stündlich vor Augen führt, in einem Typus künstlerisch erschütternd verkörperte? Und wie versperrt sich der Erklärer selbst die Wege zur Erkenntniß, wenn er aus diesem geradezu lächerlich menschenfreundlichen Grunde (aus Rücksichten der Billigkeit gegen eine dichterische Figur!) die Richtigkeit der bekämpften Deutung von vornherein für ausgeschlossen hält! Wie kann der Dichter überhaupt grausam gegen seine Geschöpfe sein! Und was will der den Laërtes

betreffende Satz? Schon die bloße Möglichkeit, dieser könne, wenn es zur Entscheidung kommt, statt des Hamlet den tödtlichen Streich gegen den König führen, zerreißt das Gewebe der Handlung. Wenn es nur gälte, einem Meuchelmörder das Schwert in den Leib zu bohren, wenn in der Vollziehung der äußern Gerechtigkeit das A und O des Dramas läge, dann dürfte man mit demselben Rechte fragen: wenn Laërtes — warum nicht auch Horatio, oder Osrick oder irgend jemand von den Höflingen? Dies Erwägen von Möglichkeiten ist ebenso müßig wie unkünstlerisch und beweist nur, daß der Erklärer nicht imstande ist, dem Drama von seinen Voraussetzungen aus nahezukommen. Daß, so oder so, das Eingreifen des Laërtes eine Albernheit wäre, braucht dabei garnicht einmal besonders betont zu werden. Die Bemerkung ist anscheinend gleichgiltiger Natur, und doch spricht sie allein ihrem Verfasser die Berechtigung zur Kritik ab. Wie Recht hatte Schiller, als er in einem Briefe an E. G. Schütz vom 22. Januar 1802 von einer Beurtheilung seiner „Jungfrau von Orleans" sagte: „Sie zeigt einen fähigen Verfasser, und ich habe Ursache, mit den guten Gesinnungen, die derselbe für mich und mein Gedicht hegt, sehr zufrieden zu sein. Aber ich muß denn doch zur Steuer der Wahrheit gestehen, daß die Forderungen, die der Leser an einen Recensenten machen kann, keineswegs darin erfüllt sind. . . . Ein poetisches Werk muß, insofern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen und darum hohlen Formeln beurtheilt werden; denn von diesen ist nie ein Uebergang zu dem Faktum." Es ist das Grundübel des Besserschen Aufsatzes, gegen diese klar ausgesprochne Regel auf Schritt und Tritt zu fehlen.

Was ist nun die große Neuheit, deren vermeintliche Entdeckung den Verfasser so geblendet hat, daß er ihr verfallen ist, was ist der Kern seiner Ausführung? Er geht davon aus, daß die dem Hamlet obliegende Aufgabe nicht nur das Rachegebot, sondern noch ein weiteres enthalte: die Mahnung, nichts gegen die Mutter zu unternehmen und (der Verfasser macht hieraus den zweiten, aus dem folgenden den dritten Theil der Aufgabe)

dieſelbe dem ewigen Richter und der Selbſtregung ihres Gewiſſens zu überlaſſen. Dem kann man unbedingt zuſtimmen, wenn auch nicht in dem zugeſpitzten Sinne, den Beſſer der betreffenden Stelle in den Worten des Geiſtes unterlegt. Er ſieht nämlich in all' dieſen Forderungen einen Verſtoß gegen die Sittlichkeit, verwirft die Rache als unmoraliſch, betont, daß auch die Rechtsidee Schaden leide, wenn die Mutter ſtraflos ausgehe, uud hält es für unvereinbar mit allem wahrhaft ſittlichen Weſen, daß dem Sohne aufgetragen werde, ſich um das Seelenheil derer, die ihn geboren, nicht zu kümmern. Nach Beſſer darf darum Hamlet das Gebot des Geiſtes buchſtäblich garnicht erfüllen, und die eigentlich ihm erwachſende Schwierigkeit beſtünde darin, es gewiſſermaßen zuerſt zu umgehen, um es dann in höherem ſittlichen Sinne zu löſen, ſeine Größe aber, dieſen Kampf ſiegreich zu enden und nicht als Rächer, ſondern als Richter aus dem Wirrſal der Begebenheiten hervorzugehen. Das könnte trotz der Unklarheit, die dieſem Begriff der ſittlichen Winkelzüge anhaftet, immer noch leidlich erſcheinen, aber wie ſchief es darum ſteht, das wird, ſobald Beſſer ſeine Beweismittel beibringt, bedenklich klar. Zunächſt muß Hamlets Vater den hohen, heiligen Platz, den er in den Vorſtellungen und im Herzen des Sohnes einnimmt, räumen. Die ganz ſelbſtverſtändliche Thatſache, daß der alte König nicht wie ein Heiliger gelebt hat und geſtorben iſt, ſondern daß auch er nach der katholiſchen Vorſtellung im Fegefeuer zu ſchmachten hat, „bis die Verbrechen ſeiner Zeitlichkeit hinweggeläutert ſind," deutet Beſſer im übelſten Sinne. „Erfährt er (Hamlet) auch nicht," heißt es, „welcher Art ſeine (des Geiſtes) Uebelthaten geweſen ſind, und darf er gewiß ſein, daß ſie nicht die entfernteſte Aehnlichkeit mit dem raffinirt ruchloſen Treiben des Oheims gehabt haben werden, immerhin muß der Eindruck des Vernommenen auf ihn ein gewaltiger ſein, um ſo gewaltiger, da er den Vater nach der ihm von demſelben geſtellten Aufgabe noch immer in unlautern Vorſtellungen und Empfindungen befangen ſieht." Und dieſe unlautern „Vorſtellungen und Empfindungen" ſollen aus den Worten des Geiſtes über die Mutter hervorgehen, Worte, aus denen die alte Gattenliebe, die zarteſte

Pietät und für jeden Unbefangenen die feinste Sittlichkeit spricht! „Ueberlaß sie dem Himmel!“ sagt der Geist doch auch — und wem könnte Hamlet sie, gerade im Sinne des Verfassers, ruhiger überlassen? Natürlich findet Besser für seine Behauptung keine Beweise und kann sich nur mit der Floskel helfen, daß Hamlet „sich seine Enttäuschung hinsichtlich des Vaters nicht zu gestehen wagt“, gleichwohl soll diesen sofort das Gefühl überkommen, daß er bei der Mangelhaftigkeit des Geistes der Aufgabe im Wortlaute nicht genügen könne, nach und nach sogar die Einsicht, daß auch er „durch die Unthaten seines Hauses die Herrschaft verwirkt habe“. Seines Hauses! also doch auch, und wohl vor allem, des eignen Vaters! Hat der Verfasser denn nur daran gedacht, daß lange nach der Erscheinung des Geistes in der wundervollen Scene mit der Mutter den Lippen Hamlets Worte der Bewunderung über den Vater entströmen, die fast der Vergötterung gleichen, und kann er angesichts dieser Verkündigung seine gesuchte Behauptung aufrechterhalten wollen? „In Wahrheit ein Verein und eine Bildung, auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt“ — kann die kindliche Verehrung stärker reden?

Nun schließt sich eine mißverständliche Deutung in unglückseliger Kette an die andre. Mit der moralischen Qualität des Geistes wird auch seine Echtheit stärker angezweifelt. In dem großen Monolog findet Besser den Kern nicht in dem Philosophiren über den Selbstmord, sondern in dem Zweifeln an die Revenants, das garnicht darin enthalten ist. Nun gelten Hamlets Zurüstungen zur entscheidenden That, besonders das Schauspiel, in erster Linie der Mutter und nicht dem König, da Hamlet „noch der Klarheit über den Umfang ihrer Verschuldung bedürfe, da der Geist bei seiner Parteinahme für sie möglicherweise auch hierin nicht ganz offen gewesen sein könne,“ ja nun wird sogar, bei dieser Fürsorge für die Königin, die Behauptung gewagt, „die Feindschaft Hamlets gegen den Oheim habe sich durch die Enthüllungen des Geistes keineswegs noch gesteigert, vielmehr gemindert, da der Einblick in die Schuld beider Eltern das schon auf der Terrasse in ihm rege gewordne Gefühl der allgemeinen menschlichen Gebrechlichkeit nothwendig verstärken und

hiervon eine Milderung seines Urtheils auch über jenen die Folge sein mußte." Nun soll sogar in dem im Ingrimm der Rache vollzogenen Gericht an dem Frevler, der mit der vergifteten Waffe niedergestochen und zugleich den Giftbecher zu leeren gezwungen wird, ein predigthafter Vorhalt über die Nichtswürdigkeit dieser Wahl doppelter Mordwerkzeuge und das überreichlich Verdiente seines Geschicks liegen, und Hamlets Wort über den Sterbenden „Folg' meiner Mutter" soll „einen versöhnlichen Sinn haben," den Sterbenden auf den ewigen Richter hinweisen und „in sein Erscheinen vor demselben mit der durch ihre Selbstaufopferung bereits entsühnten Mutter einigen Trost auch für ihn legen." Die Selbstaufopferung der Mutter? wird man verwundert fragen. Ja, leider! Denn der Verfasser entwickelt in sein gemüthvoller Weise, aber eben völlig unhaltbar, den Gedanken, die Königin trinke aus dem Kelch mit Absicht und wisse mithin um die Vergiftung. Das ist ein arger Mißgriff. Der König konnte und durfte seine Gattin in den Plan unmöglich einweihen, denn sie würde ihn nie gelitten haben. Er selbst sagt in der siebenten Scene des vierten Actes zu Laërtes, seinem einzigen Mitwisser und Mitthäter: „Seine Mutter, die Königin, lebt fast von seinem Blick", und an einer andern Stelle derselben Scene bei Erwähnung des Probestücks, das dem Neffen den Tod bringen soll: „Es soll um seinen Tod kein Lüftchen Tadel wehn. Selbst seine Mutter spreche los die List und nenne Zufall sie." Wie kann man gegen diese durch das ganze Verhalten zwischen Mutter und Sohn besiegelten Worte taub sein?

Die blutlose Reinigungsidee wird nun überall gesucht und gefunden. Wenn Hamlet in herzlicher Aufwallung den theuern, treuen Jugendfreund mit den fröhlich gefärbten studentischen Worten grüßt: „Ihr sollt noch trinken lernen, eh' ihr reist," dann soll nach Besser eine hohe sittliche Besonnenheit darin zu finden und die traute Begrüßung nur ein hinterhältiger „Fühler sein, ob Horatio wohl auch wie Laërtes zur Krönungs- statt zur Leichenfeier gekommen" sei. Die Gebetsscene des Königs und Hamlets Verhalten während derselben wird völlig auf den Kopf gestellt. Besser geht von der Voraussetzung aus, Hamlet habe

den Claudius „nach dem Willen der Vorsehung zuvörderst reuig zu machen“ und ihn erst „im Falle des Mißlingens zu richten“. Ob dies dramatisch wäre oder nicht, kümmert den Ausleger nicht; für ihn handelt es sich nur um die Frage: „Wird Hamlet sich selbst überwinden?“, im Falle ihrer Bejahung aber um die andre: „Wird der König bußfertig vom Gebet wieder aufstehen?“ Man erinnere sich des flüsternden Selbstgespräches Hamlets, während der König am Betpulte kniet, um sich über die Entscheidung Bessers, Hamlet habe sich hier sittlich überwunden, nach Gebühr zu wundern. Nach den klaren Worten des Dichters steht der Prinz von der Führung des Todesstreiches nur darum ab, weil er dem König nicht die Wohlthat erweisen will, während des Betens zu sterben und auf diese Weise gen Himmel zu fahren. „Das wäre Sold und Löhnung, Rache nicht.“ Zu andrer Stunde soll er fallen, „wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wuth, in seines Betts blutschänderischen Freuden,“ kurzum bei einem Thun, „das keine Spur des Heiles an sich hat,“ damit die Rache ganz vollkommen werde. Das ist so bündig wie möglich, daran ist nicht zu drehen und nicht zu deuteln. Was thut nun der Erklärer, um den Beweis zu führen, Hamlet habe sich auch während dieses Auftrittes sittlich gereinigt? Er sagt: „An das grausame Motiv, das er sich aus Scheu vor dem Geist dabei andichtet (scil. bei der Aufsparung der Rachethat), glauben wir nicht, vielmehr den für reuig gehaltenen Beter zu tödten, war ihm unmöglich.“ Nun denn: das ist das gerade Gegentheil der Worte Hamlets und der Absicht des Dichters, das ist eine Verfälschung des dramatischen Thatbestandes, wie sie ärger nicht gedacht werden kann! Ja sogar der übermäßige Ausbruch Hamlets und der Ringkampf mit dem Laërtes in Opheliens Grabe muß dem Verfasser als Beweis für seine Behauptung dienen. Warum aber? Weil Hamlet seine Wuth eben gegen Laërtes und nicht gegen den König richtet. „Was können wir, führt er aus, hiernach in seinem Toben wider diesen anders erblicken als einen jetzt wieder über sich selbst gewonnenen Sieg, und zwar gewonnen in dem härtesten aller bisherigen Kämpfe, da er auch in der Gebetsscene doch nur den vor Gott auf den Knien liegenden,

hier sogar den neben seiner Mutter und am Grabe der Geliebten stehenden König verschont hat? Sogleich auch soll er dafür sich belohnt sehen; denn er hört die Mutter, um derentwillen er sich eben wieder bezwungen, nun auch öffentlich seine Partei nehmen." Das ist doch wirklich mehr als wunderlich. Uebrigens bleibt der Verfasser nur consequent, wenn er, da er den Geist doch nun einmal für einen sehr zweifelhaften und jedenfalls erlösungsbedürftigen Vocativus hält, das Ganze zugleich auf eine Läuterung desselben abzielen und hinauslaufen läßt. Da Hamlet statt der eigensüchtigen Wünsche des Geistes die Gebote der Sittlichkeit erfüllt, verspürt der Insasse des Fegefeuers allmählich, daß ihm die Gediegenheit seines Sohnes zu Gute kommt. Schon in dem Umstande, daß er in Gertrudens Gemach nicht im Harnisch, sondern im Hauskleide erscheint, will Besser „eine mildere Stimmung und ein Zufriedensein mit dem bisherigen Verhalten des Sohnes" angedeutet finden, und die Worte des Geistes müssen ihm beweisen, daß dieser von seinen früheren rücksichtslosen Forderungen und seiner Feindseligkeit gegen den Bruder schon etwas abgelassen habe. Der Ausgang der Tragödie muß nach seiner Ansicht dem Geiste vollends höchst genehm sein; er ist aller Wahrscheinlichkeit nach durch die Erkenntniß der Selbstüberwindung des Sohnes mitgereinigt und aus dem Orte seiner jetzigen Qualen erlöst worden. Daß er zu guterletzt nicht noch in Person erscheint und seine Erlösung verkündigt, schreibt Besser lediglich dem Charakter des Stückes zu, in welchem es sich allein „um innerliche Ziele, um Gesinnungsreinigung handle"; auch glaubt der Verfasser, „der zuletzt nur durch sein Vertrauen auf göttlichen Beistand Sieger gebliebene Prinz" hätte sich, den Tod vor Augen, „die Lobsprüche des Vaters nothwendig verbitten müssen." Er tröstet sich jedoch damit, daß Horatio in seinem Nachruf dem Verstorbenen voraussichtlich die in Betreff des Vaters ihm gebührende Ehre gezollt und ihn zugleich als bewährten Schüler Luthers gefeiert haben werde. Das ist der letzte Trumpf! Hamlet ist der Sendbote des Reformationsgedankens! Verlohnt es sich im Ernste, hierauf und auf jene Expectoration über das Stück hinaus näher einzugehen? Man kann die Leichenrede des Horatio

auf sich beruhen und sich mit seinem kurzen, ergreifenden Nachruf mehr als vollauf genügen lassen: „Da bricht ein edles Herz. Gute Nacht, mein Fürst! Und Engelschaaren singen dich zur Ruh!“ Ein Kunstwerk ist, um Schillers Wort zu wiederholen, wenn auch nur in hypothesi, „ein in sich selbst organisirtes Ganze“. Es hat in sich selbst Anfang und Ende. Wer seinen Rahmen durchbrechen und seine Handlung wie ein Wirkliches weiterspinnen will, der verwechselt das Leben mit der Kunst, die Realität mit ihrem geläuterten Idealbild. Was der Dichter begonnen, hat er im Kunstwerk selbst auch zu enden. Unterläßt er es, so fehlt er. Darüber hinaus giebt es für das ästhetische Empfinden nichts. Und damit genug von der bei aller Gewissenhaftigkeit und Noblesse der Denkart und des Empfindens so völlig mißrathenen Schrift. Freilich: mit diesen schätzbaren Eigenschaften allein löst man kein künstlerisches Problem. Aber wie viel Scharfsinn und Sorgfalt wird in Deutschland an das Verständniß eines Kunstwerks vergeudet, weil sie getrennt von der künstlerischen Anschauung und Anempfindung ohne den freien und großen Blick über das Ganze ihrer Bohrwurm-Thätigkeit nachgehen. Und damit zurück zu Shakespeare.

So lange das Dramatische auf der Höhe steht, ist auch das Theatralische des Stücks so glänzend wie in wenigen Werken des Meisters. Die Schauspielscene ist eine einzige Schöpfung, eine Bühnenscene von zwingendster Kraft. Ein Glück, daß man neuerdings wieder davon absieht, das kleine Theater im Hintergrunde anzubringen und es mit allen Zuthaten der modernen Schauspielkunst (veritablen prachtvollen Gartencoulissen u. dgl.) zu versehen. Vorn an der Rampe muß das kleine Podium seinen Platz finden; Decorationen fehlen, die Costüme werden nur angedeutet. Der Hof hat bei dieser einzig vernünftigen Anordnung nicht nöthig in zwei Reihen rechts und links winklig zur Bühne, die Augen einander zugekehrt, zu sitzen. Ein Satz von Holzbläsern (sichtbar oder nicht) leitet die Aufführung ein, um das Vorhandensein der Flöte in der Scene Hamlets mit den beiden Höflingen bequem zu erklären. Auch die Erscheinung des Geistes, der ganze Schluß des ersten Actes, die Declamation des Schau-

ſpielers (deren pomphafter Charakter als einer künſtleriſchen Schöpfnng mit dem Grundton des Stückes meiſterhaft contraſtirt iſt), die Scene im Gemach der Königin, Ophelias Wahnſinn, der Kirchhof — da iſt Nichts, was nicht mit dem genialen Blick des Bühnendichters angeſchaut, was nicht im edelſten Sinne wirkungsvoll wäre. Daß ſich in der Behandlung der äußeren Dinge eine gewiſſe Nachläſſigkeit bemerkbar macht, wird keinen Kenner Shakeſpeares befremden. Es iſt z. B. gar nicht zu verſtehen, warum Horatio, der zur Leichenfeier des alten Hamlet von Wittenberg nach Helſingör gekommen, zweifellos doch um ſeines Freundes, nicht um des Todten willen (denn Horatio iſt kein Däne und hat den alten Fürſten, wie er ſelbſt ſagt, nur ſo beiläufig einmal geſehen), ſich faſt volle zwei Monate (auch ein einziger wäre ſchon zu viel) nach dem Tode des Fürſten dort aufhalten kann, ohne mit dem Prinzen zuſammenzukommen. Bei der innigen Freundſchaft der Beiden iſt das um ſo ungereimter, als Horatio doch nicht wie ein Einſiedler lebt, mit Bernardo und Marcellus wiederholt zuſammentrifft, der Erſcheinung des Geiſtes beiwohnt und ſich in der däniſchen Geſchichte ſo wohl bewandert zeigt. Ob ſeit des Königs Tode zwei Monate, „nicht ſo viel," „ein Mond" oder ein „kurzer Mond" verfloſſen ſind, verſchlägt für die Hauptſache nicht viel — aber die Unklarheit darüber iſt inſofern zu beklagen, als es dadurch auch zweifelhaft wird, wie viel Zeit Hamlet nach der Verkündigung des Geiſtes ungenutzt hat verſtreichen laſſen. Seiner bitteren Gloſſe über das fröhliche Gebahren ſeiner Mutter in der Schauſpielſcene („Und doch ſtarb mein Vater vor nicht ganz zwei Stunden") entgegnet Ophelia „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz" — worauf Hamlet „Vor zwei Monaten geſtorben und noch nicht vergeſſen!" erwidert. Ein längerer Zwiſchenraum liegt auf jeden Fall zwiſchen dem erſten und zweiten Act: denn die norwegiſche Geſandtſchaft (Voltimand und Cornelius), die im erſten entlaſſen wird, kehrt im zweiten zurück und das Königspaar findet Muße, nachdem es Hamlet einige Zeit beobachtet, Roſenkranz und Güldenſtern nach Dänemark kommen zu laſſen. Bei dieſer Sachlage kann denn freilich Hamlets Begegnung mit Ophelien in deren

Zimmer kaum die erste nach der Geisternacht sein — was man aus andren Gründen wieder annehmen möchte. Denn schon im ersten Act erhält Ophelia vom Vater die Weisung, sich von dem Prinzen fern zu halten. Als die folgsame Tochter eines Polonius wird sie dem Gebot sofort nachgekommen sein, seine Briefe abgewiesen, ihm den Zutritt verweigert haben. Und doch erst im zweiten Act (also nach Opheliens Aeußerung vor dem Schauspiel mindestens zwei Monate nach der Erscheinung des Geistes; denn zwischen dem zweiten und dritten Act liegt nur ein Tag) Hamlets erregter, wortloser Schmerzensausbruch und sein Abschied von der Geliebten? Er würde ganz isolirt stehen, wenn man ihn nicht mit dem Verhalten Ophelias verbinden könnte — was doch anderseits wieder kaum möglich ist, denn man darf doch nicht annehmen, Hamlet sei mit Ophelia während dieser zwei Monate niemals zusammengetroffen. Auch der Geist ist nicht zweifellos. So schön es ist, daß er nur denen erscheint, die nicht wider ihn sind und waren, so bleibt es doch seltsam, daß er, der im ersten Act ein wahres und wirkliches, ein „ehrliches" Gespenst ist, das Realität für sich hat, im Gemach der Königin von dieser nicht, wohl aber von Hamlet gesehen wird. Wäre er nun plötzlich ein Geschöpf der erregten Sinne des Sohnes, also nichts Wirkliches? — aber das kann nach den Worten des Geistes unmöglich sein. Was bleibt also übrig als die Annahme der wunderlichen Möglichkeit, die Bewohner der Geisterwelt könnten je nach Gefallen ihre Sichtbarkeit beschränken? Hat aber Shakespeare an dergleichen Phantasmen gedacht, oder liegt hier auch nur eine Ungenauigkeit vor — die übrigens, was ausdrücklich betont sein mag, für das Stück von ganz und gar keiner Bedeutung ist?

Ein Glück ist es, daß über das bis dahin unerklärliche „Wechseln der Rapiere" im Gefecht des Hamlet und Laërtes durch Friesen (im Jahrbuch der D. Shakespeare-Gesellschaft 1869) ein Licht verbreitet ist, das Nichts zu wünschen übrig läßt. Weder in der Verwirrung und der Hitze des Kampfes noch nach einer Pause des Gefechts findet der Tausch Statt; auch der alte zuerst von Wolff beliebte Zusatz, wonach Hamlet seine Verwundung fühlt und nun seinem Gegner, den er wegen seines Treubruchs

spielers (deren pomphafter Charakter als einer ihn zu ge-
Schöpfung mit dem Grundton des Stückes meist ens willen ge-
ist), die Scene im Gemach der Königin, Op ens Deutung über-
Kirchhof — da ist Nichts, was nicht mit es sich um ein Fecht-
Bühnendichters angeschaut, was nicht i ten Hand. Gelingt es
voll wäre. Daß sich in der Behar Gegners aus der Richtung
gewisse Nachlässigkeit bemerkbar ufen und sie ihm nun mit der
speares befremden. Es ist z der Entwaffnete nothgedrungen
Horatio, der zur Leichen gleichem zu vergelten. Gelingt das,
nach Helsingör gekom gewechselt. Daß diese, nur sehr geübten
nicht um des Tod Hamlet als Laërtes nach allem Lobe, das
hat den alten F wird, unbedenklich gelten dürfen) mögliche
mal gesehen). zu gegebener Zeit zum Ziele führt, ist sehr gut denkbar.
schon zu v im Stück wäre Hamlet der erste Desarmeur,
ohne r Sachlage der sich „in der eignen Schlinge gefangen" und
Frev Laërtes, belastet fühlt, müßte wohl oder übel auf das
d Gewissen Manöver seines Gegners eingehen. Werder weist mit vollstem
Rechte darauf hin, daß durch diesen Aufschluß auch zweifellos
erhellt, daß Hamlet seine eigne Wunde gar nicht eher bemerkt,
als bis der sterbende Laërtes ihm die Tücke enthüllt. Daß frei-
lich dies Zufällige ein dramatischer Gewinn sein soll, vermag ich
nicht einzusehen. Ist es nicht schon undramatisch und untragisch
genug, daß ein Degenspiel dem Helden den Tod bringt und
daß dieses wiederum nur auf Rechnung eines Verbrechens zu
schreiben ist, das, mit dem Charakter des Thäters nicht verein-
bar, von diesem sogleich nach dem Fallen des Todesstreichs wider-
rufen wird?

Auch der Stimmung des Stücks thut dieser Schluß bittren Eintrag. Und gerade diese hat Shakespeare, der größte Meister der Stimmung, sonst aus dem Geiste dieses Trauerspiels heraus auf allen seinen Wegen so wundervoll zu verbreiten gewußt! Die Einsamkeit der Wacht auf der Terrasse — wie stimmt sie zu dem Grauen der Erscheinung; wie stimmt die „schneidende und strenge Luft", die den fröstelnden Hamlet zwingt, den Mantel fester um sich zu ziehen, zu dem Gefrieren des innersten Markes beim Erscheinen des Geistes! Das ist ja gerade das Geheimniß

Stimmungsvollen, daß der seelische Vorgang sich in der ...en Scenerie gewissermaßen seinen Abdruck, sein Bild schafft. ...r „Spükezeit der Nacht", bei unruhigem Fackellicht geht ...auspiel vor sich. Bei Nacht betet der König, bei Nacht ... entsetzliche Gespräch zwischen Mutter und Sohn Statt, unterbrochen durch die Wiederkehr des Geistes. Auf ...f, unter Gräbern finden wir Hamlet kurz vor dem ...t nur etwas Aeußerliches, aber es ist nicht gleich... bezeichnend für die sinnliche Anschauung der Scenerie, ... Shakespeare so groß ist, daß wir an die nordische Land...schaft, an die Nähe des Meeres auf Schritt und Tritt von ihm erinnert werden. Wir hören stets von Seereisen; die Oertlichkeit bleibt uns immer gegenwärtig: der kalte Schauder der Seeluft mit ihren Nebeln, ihren scharfen Stürmen liegt über dem Stück. Wie ist es da nur möglich, Hamlet und den Geist in einem dichtbegrünten Walde zusammenzuführen, wie es sogar in der Aufführung des Münchener Gesammtgastspiels (1880) bösen Angedenkens der Fall war?

Und wie das Temperament des Stückes in diesem Stimmungsvollen, so schlägt die Absicht desselben, seine Idee, sein geistiges Centrum in hundert Weisheitsworten an unser Ohr. Man hat sie hundertmal citirt — ich möchte mit einem selten gehörten schließen, das den positiven Gegensatz zu den Worten Hamlets über die „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck" bringt. Der König spricht es dem Laërtes gegenüber aus (IV, 7), und es ist, als fällte er Hamlets Urtheil und das seine.

„Was man will thun,
Das soll man, wenn man will; denn dies Will ändert sich
Und hat so mancherlei Verzug und Schwächung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle giebt;
Dann ist dies Soll ein prahlerischer Seufzer,
Der lindernd schadet."

Und dies Wort sagt der Mörder, gegen den der Held es hätte richten müssen. Es ist der tragische Richtspruch; sogar das schuldige Opfer sagt dem zögernden Vergelter, was er zu thun gehabt hätte und worin seine tragische Collision beruht.

König Lear.

Dies erhabene Werk gehört mit „Macbeth“ und „Hamlet“ zu denjenigen Dramen Shakespeares, die sich am Frühsten auf der deutschen Bühne ihren Platz erobert haben, den sie niemals verlieren können und dürfen. Bald nach der Vertreibung des Hanswurst und der französischen Pudertragödie findet es sich fast bei allen wandernden Truppen und ständigen Bühnen. Darf man auch annehmen, daß der Erfolg der gewaltigen Schöpfung in so frühen Zeiten des deutschen Theaters zum Theil mit auf Rechnung der zahllosen Gräuel zu schreiben ist, die, vor den Augen eines naiven Publikums dargestellt, ihre grausige Wirkung nicht verfehlen konnten, während der im Sinne der guten Gesellschaft „Gebildetere“ sich gern von ihnen abwendet — die schauderhafte Blendung des alten Gloster, dem die Fußtritte des „feurigen“ Herzogs von Cornwall das Augenlicht rauben, der Selbstmordversuch des blinden Alten, Edgars verstellter, Lears wirklicher Wahnsinn, der Tod Oswalds, Edmunds, die Vergiftung der Regan, deren Leiche zu guter Letzt mit der ihrer durch eigene Hand umgekommene Schwester Goneril auf die Bühne gebracht wird, Lears und Cordelias jammervolles Ende — so ergriff doch gewiß auch damals schon wie jetzt das große Etwas dieses Dramas die Herzen, das zu jeder Zeit, in jeder Lebenslage verstanden und nachgefühlt wird, das furchtbare Problem, das ihm bei all' den großen Zügen, die es trägt, ein ewiges Leben sichert: die Tragik des Undanks. Ein Jeder kennt

sie, im Kleinen oder Großen; sie möchte unfaßbar scheinen, aber sie ist alltäglich. Das große Gesetz des Gebens und Empfangens, welches das natürliche Leben beherrscht, beherrscht auch die sittliche Welt. Wer gewohnt ist, von einem Andern immer hinzunehmen, sei es in materieller oder geistiger Beziehung, wird niemals daran denken, daß sich das Verhältniß auch einmal umkehren könne, er wird aus dem Empfänger niemals ein Geber werden; und die natürliche Erscheinung, daß das Glück, das man, in welcher Gestalt immer, erringen möchte, sich von uns wegwendet, sobald wir es lebhaft verfolgen, und vielleicht erst dann zu uns kommt, wenn wir selbst stillstehen, — wer hätte es nicht schon erfahren? Schon hierin liegt etwas, was dem egoistischen Gefühl als Undank erscheint — es giebt Niemanden, der nicht schon eine Saat gesä't hätte, die nicht aufgegangen ist. „Viele Lieb' hab' ich erlebet, wo ich liebelos gestrebet, Und Verdrießliches erworben, wo ich fast vor Lieb' gestorben", singt Goethe. Die Freunde Timons von Athen haben nach ihrer Art nicht einmal so ganz Unrecht, wenn sie Bedenken tragen, dem verarmten großen Herrn so und so viel Talente zu borgen — er würde sie doch nur wieder vergeuden —, aber sie haben Gutes von ihm empfangen, ein überschwengliches, ein wahnsinniges Maß von Gastlichkeit und Freundschaftsbeweisen: darum fühlt man es dem unbesonnenen, aber so unendlich gutherzigen Timon in tiefster Seele nach, wie ihn ihr Weigern kränken und ihm den Glauben an Menschen und Götter rauben muß. Scheint uns aber schon die natürliche Unfähigkeit, eine Neigung zu erwidern, hart, empört uns schon der „negative" Undank, der sich damit begnügt, sich in den Stunden der Noth zurückzuziehen — wie viel mehr der Undank, der sich mit allem Rüstzeug der Klugheit und Bosheit bewehrt, um den Born zu besudeln, aus dem er selbst sich so lange genährt. Das ist, „als wenn der Mund die Hand zerfleischte, weil sie ihm Nahrung bot", das ist entsetzlich — wie sehr erst, wenn das natürliche Gefühl den Dank hätte entflammen müssen, wenn der unerhörte Kampf sich vom Kind gegen den Vater wendet! Die Gonerils und Regans sind glücklicherweise selten, aber man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß in der Ein-

richtung des bäuerlichen Altentheils, an die der Learstoff unwillkürlich erinnert, eine Quelle der düsterſten Tragik verborgen liegt, die meiſtens nur nicht in der Lage iſt, mit dramatiſcher Kraft hervorzuquellen, ſondern die in der Regel in kleinlichen, niedrigen Verhältniſſen verſchüttet bleibt oder verſandet. Aber auch ſie hat ſchon ihre Tragödien gehabt.

Die Grundfabel des Stücks klingt wie ein Ammenmärchen; ſie tritt in großen, ſcharfen, typiſchen Linien auf. Der alte Vater, die beiden böſen und die gute Tochter, die letzte, wie immer im Märchen, die geprüfte und die jüngſte! Aber was iſt aus dieſem einfachen Stoffe Großes entwickelt, und mit welch' genialem Griff iſt die Geſchichte Gloſters und ſeiner Söhne, die die natürliche Parallele der Learhandlung zu ſein ſcheint, die aber in den älteſten Behandlungen des Stoffes Nichts mit ihr zu thun hat, aus der Sidney'ſchen „Arcadia" genommen und mit dem Geſchick des alten tollen Königs zu einem unlösbaren Ganzen verquickt! Wie herrlich hat der große Dichter hier ſeine Quelle verbeſſert, wie hat er aus ſteinigem Boden einen blühenden Garten hervorgezaubert! Mit wahrer Wonne ſtimmt man in die begeiſterten Hymnen ſeiner Lobredner ein — in der That: die Fabel iſt hier Nichts ohne ihn; er iſt es, der den Stoff beſeelt, und dieſem Proceß ſeiner Schöpfung kann Nichts folgen, als: „Alles iſt gut."

Die nächſte Quelle Shakeſpeares für den „König Lear", die Chronik Holinſheds, weiß von einer Theilung des Reiches zu Lebzeiten des Königs Nichts. Erſt nach ſeinem Tode ſollte es unter ſeine Töchter, die Gemahlinnen des Königs von Frankreich und der Herzoge von Albanien und Cornwall getheilt werden. Den beiden Letzten lebt der Alte zu lange. Sie empören ſich gegen ihn, entſetzen ihn der Regierung und zwingen ihn, außer Landes zu flüchten und in Frankreich bei ſeiner Tochter Cordelia ein Unterkommen zu ſuchen. Er findet es und mehr noch: Frankreich rüſtet ein Heer gegen die falſchen Schwiegerſöhne, der König ſelbſt zieht mit Cordelien und dem alten Lear nach England und beſiegt die Verräther; Lear beſteigt auf's Neue den Thron, den er, nachdem er noch zwei Jahre regiert, ſeiner Tochter

Cordelia und mit ihr natürlich auch ihrem Gemahl hinterläßt. Es kann wohl sein, daß dieser Schluß seiner Quelle Shakespeare bestimmte, die Figur des Herzogs von Albanien völlig umzugestalten und jenen sanften, zuwartenden, aber im entscheidenden Moment thatbereiten Mann aus ihm zu machen, der berufen ist, dereinst mit reiner Hand das königliche Scepter zu ergreifen. So fiel doch, was das politische Gefühl Shakespeares und seiner Engländer zu sehr verletzen mußte, das Reich Britannien nicht an Frankreich; der hochherzige Gemahl Cordelia's hatte auf jede Mitgift verzichtet, der Gedanke, daß er seine Hälfte beanspruchen würde, lag also ganz fern, und Albanien, außer ihm der einzige Ueberlebende des königlichen Hauses, hat auf den erledigten Thron durch sein Recht und sein Gemüth eine unbestreitbare Anwartschaft.

Nicht aber dieser äußere Grund allein, — der dichterische Genius war es, der frei umgestaltete und individualisirte, was ihm nur in rohen Typen überkommen war. Wie jugendlich-liebenswürdig, wie edel und ritterlich wirkt der König von Frankreich in seinen wenigen Worten! Eine wie lebensvolle Figur ist aus dem Herzog von Cornwall geworden: hitzig, jähzornig, gewaltthätig, in seiner auffahrenden Laune der leichteste Spielball seines klugen Weibes. Und wie scharf sind die beiden Unholdinnen Goneril und Regan von einander unterschieden. Die ältere Schwester ist die leidenschaftlichere, großartigere, die schillernde „goldene Schlange", wie ihr Gatte sie nennt, die jüngere tückisch, verschlagen, kalt und, wenn sie leidenschaftlich wird, womöglich noch gemeiner, als ihre Schwester. Jene kehrt alsbald *offen*, ganz auf sich selbst stehend, in glänzender Suada ihren Unwillen über das Gefolge Lears diesem gegenüber an's Tageslicht, die andere flüchtet *unter Vorwänden*, als sie von der Ankunft ihres Vaters hört, heimlich von Schloß und Hof, um dem unerwünschten Gaste zu entgehen. Goneril mit dem „Wolfsgesicht" entwirft weitreichende Pläne und ergreift keck alle Mittel, die sie zum Ziele führen können, Regan mit dem „scheelen Blick", mit dem Auge, das, in Heuchelei geübt, sogar „wohlthun" kann, läßt die Gelegenheit herankommen, ehe sie zum Handeln gebracht

wird; die Eine plant den Tod ihres Gatten und vergiftet ihre Schwester, um das Weib des vielumworbenen Bastards zu werden, die Andere schaut kalt der teuflischen Blendung Glosters zu und erstickt von rückwärts den Diener, der ihren Gatten hindern will, dem mißhandelten Alten auch noch das zweite Auge zu rauben. Wenn Regan, immer bereit, so lange es geht, leise zu treten, katzenartig zu schleichen und den Schein zu wahren, wenigstens erst ihre Wittwenschaft abwartet, ehe sie ihr Auge auf Edmund Gloster richtet, wirbt die Andre, jeden Schutz der Sitte verachtend, mit heißerer Neigung um seine Gunst, als ihr Gemahl noch lebt. Und wie begreiflich ist es, daß dem hitzigen Cornwall die kalt berechnende Regan vermählt wird, Goneril dem sanften Albanien, den ich mir jünger denke als sein Weib und dem die großartigen Züge dieses Scheusals, das ihn so gänzlich verkennt und seiner so bald überdrüssig wird, imponirt haben mögen. Wie oft sucht der zartere (oder jugendlichere) Mann die Ergänzung seines Ichs in der heldenhaften junonischen Frau! Ich muß gestehen, daß ich diese scharfe Charakterzeichnung der weiblichen Teufel, besonders der Goneril, die wild, wie sie gelebt, mit dem brutalen „Frag' mich nicht, was ich kenne" (Oechelhäuser, dem es in seinen „Einführungen in Shakespeares Bühnendramen" an lichtvoll bezeichnenden Wendungen sonst gebricht, nennt es zutreffend das „Todesgeheul einer Tigerin") die Scene verläßt und sich mit eigener Hand erdolcht, noch bewunderungswürdiger finde, als die rührende Schöpfung der Cordelia, die, in den letzten Acten von wundervoll poetischem Reiz, doch im ersten an dem Gebrechen leidet, von den Vorzügen ihres Schweigens vor dem pomphaften Reden der Schwestern zu wissen und damit, was der Dichter gewiß nicht beabsichtigt hat, reflectirend über sich selbst zu stehen. In ihrer ohnehin, wenn sie naiv, und nicht trotzig gefaßt werden soll, auf die Spitze getriebenen Haltung im ersten Act (das „Nichts, gnäd'ger Herr" und das Wort „Ich lieb' Eur' Hoheit, wie's meiner Pflicht geziemt, nicht mehr nicht minder", klingt, zu dem alten grillenhaften Vater gesprochen, der sie mit fast abgöttischer Zärtlichkeit liebt und der in der prunkvollen öffentlichen Abdankung und Reichstheilung einer

Wallung der Güte folgt, die bei all' ihrer Thorheit allein schon um der Liebe willen mit Schonung hätte ertragen werden sollen, entsetzlich hart, verletzend und absichtsvoll) äußert sie sich zu wiederholten Malen in diesem Sinne: „Was sagt Cordelia nun? Sie liebt und schweigt." — „Arme Cordelia dann! Und doch nicht arm; denn meine Lieb', ich weiß, Wiegt schwerer als mein Wort." — „Ein Mangel, der mich reicher macht." — „So jung, mein Vater, und so wahr." — Dies ist, glaube ich, ein ungewollter Fehler, eine Inconsequenz in der Ausführung der in der dichterischen Anschauung so schön entworfenen Gestalt. Wäre Cordelia selbst in Verwirrung, wüßte sie Nichts von ihren Tugenden — sie wäre zehnfach rührender, ihre herbe Einfachheit und Schlichtheit unendlich ergreifender und wahrer. So aber ist sie eine Spielart der wissenden Tugend und Unschuld, wie es im „Sturm" die sonst so reizvolle Miranda ist. Ich weiß, daß ich mit dieser Ansicht ziemlich allein stehe, und ich brauche wohl nicht ausdrücklich zu versichern, daß ich die entgegengesetzte Anschauung kenne. Auch hat es unleugbar Manches für sich, zu denken, daß auch in dieser reinen Seele eine Spur nordischen Ingrimms, etwas von dem Trotz und der Härte ihres Hauses, der Reizbarkeit ihres Vaters schlummert. Nur, glaube ich, würde die makellose jungfräuliche Herbheit einer solchen Natur in dem von ihr selbst heraufbeschworenen Unheil sich ganz anders fassen, als es Cordelia thut. Wer es über sich gewinnt, aller Etiquette, aller Rücksicht auf einen alten achtzigjährigen Mann (den eigenen Vater!) zum Trotz in die Schmeichelreden der Lüge nicht einzustimmen, sondern eher lieblos als unwahr zu sein, wer statt eines freundlichen Wortes der Pietät für den verblendeten Greis aus trotziger Wahrheitsliebe nur eine kalte Berufung auf die Pflicht hat, wer so, wohlverstanden, gegen den eigenen Herzensdrang und wie nochmals wiederholt sein mag, aus Trotz handelt, der verhärtet auch nach außen, je härtere Folgen sein Betragen hat, desto mehr. Wer jemals diesen bei Kindern, besonders bei Knaben gar nicht seltenen Trotz der Wahrheit aufmerksam beobachtet hat, wird mir Recht geben. Derartige Naturen tragen ihr Unglück still, hartnäckig, mit zusammen-

gepreßten Lippen, und wenn es zu viel wird, wenn das Gefühl sie übermannt, so ergießen sie sich wohl in einen heftigen Thränenstrom — wortreiche Klagen werden ihnen aber auch dann noch fern bleiben. Cordelia aber weiß nicht nur von den Vorzügen ihrer Wahrheit, sie bleibt auch in dem ihr zugeschriebenen Trotze keineswegs consequent. Die Hülflosigkeit ihres Ausrufs „Ich Unglückſel'ge!" („Unhappy that I am"), „Ich kann mein Herz nicht auf die Lippen heben", vermag ich ebenso wenig damit in Einklang zu bringen wie ihre Abschiedsthränen. („Nassen Blicks verläßt Cordelia euch.") Denn der Trotz will kein Mitleid erregen und deutet nicht noch auf die ihm unfreiwillig entpreßten Zeichen des eigenen Leides, das er am Liebsten ganz verborgen hätte. Dies und Cordeliens ruhige Einsicht in die Zukunft ihres Vaters lassen auf alles Andre eher als auf Trotz schließen. Auch müßte doch, sollte man denken, dies Motiv später, bei Cordeliens Wiedererscheinen in England, auf's Neue berührt werden, hätte es wirklich im Plane des Dichters gelegen. Die wahrhafte Cordelia, die auf den Ton der Gleißnerei nicht einzugehen vermag, der das Wort auf den Lippen erstirbt, weil sie nicht anders kann, weil die Natur ihr einen Riegel vor die Zunge gelegt — diese Cordelia kann aus ihrem Frankreich mit reinem, unbelastetem Herzen zurückkehren, und es spricht nur für die großartige Schlichtheit ihres Gemüths, für die Lauterkeit ihres Gewissens, daß sie nicht daran denkt, sich selbst auch nur den kleinsten Theil an Lears Unglück zuzuschreiben, das sie wider ihren Willen doch wenigstens mit hat verschulden helfen. Aber die trotzige Cordelia, die in jenem entscheidenden Augenblick ihrem treuen Herzen Schweigen gebot, weil die Prahlereien der Schwestern ihr den Sinn verhärteten, die das rechte Wort nicht finden wollte und die sich trotz der unverdienten Unbill, die sie selbst erfahren, doch immer und immer wieder sagen mußte, daß sie den geliebten Vater wissend gekränkt und die Urheberin seiner Leiden geworden, — denn würde er, wenn sie liebevoll auf seine Schwäche eingegangen wäre, nicht vor allen Dingen zu ihr, der geliebtesten Tochter gekommen sein? — diese Cordelia, wäre sie dem Vater nicht mit heißen Thränen der

Reue um den Hals gefallen, als sie ihn wiedersah, ja würde sie sich ihres Starrsinns in der Ferne nicht jeden Tag angeklagt und über das Meer hinweg dem Vater schon längst die Hand zur Versöhnung geboten haben? Die Wahrheit bedurfte keiner Entschuldigung, aber der Trotz bedurfte ihrer, und Cordeliens liebreiches Gemüth würde sich eher zu streng als zu gelind angeklagt haben. Da nun weder dies geschieht, noch das Verhalten Cordeliens im ersten Act dem psychologischen Charakter des Wahrheitstrotzes entspricht, so scheint es mir nothwendig, diese Auffassung fahren zu lassen. Müheloser und ohne großen Zwang erklärt sich ihr Betragen aus der Naivetät einer echten, wahren Natur, die sich in ihrer Einfachheit in der großen gleißenden Welt allein und verlassen sieht, die wahr sein muß, auch ohne es zu wollen. Die Reflexionen Cordeliens über die Tugend ihres Schweigens bleiben bei dieser Auffassung, wie schon erwähnt, freilich immer fehlerhaft, aber auch mit der von mir bekämpften Ansicht würden sie nicht zu reimen sein. Wie verschlossene, trotzige Charaktere übrigens poetisch zu gestalten sind, dafür liefern die Werke Björnsons, den neben Shakespeare stellen zu wollen, mir natürlich im Uebrigen nicht in den Sinn kommt, die werthvollsten Proben.

Mit der Gruppe der königlichen Familie verbindet sich nun die Gruppe des Hauses Gloster, und zwar so, daß sie nicht nur die poetische Parallele der ersten wird, sondern ihre Geschicke mit denen jener so eng zusammenflicht, daß es scheint, als wären die Stoffe überhaupt niemals getrennt gewesen. Anfangs ihre eigenen Bahnen wandelnd, berühren sich die beiden immer mehr, um endlich zermalmend auf einander zu stoßen. Gloster, der leichtsinnige und weichherzige, gute Mann, büßt für die Hülfe, die er dem alten Lear erzeigt; Edgar trifft mit dem rasenden König auf der Heide zusammen, und in dem Betrachten des vermeintlichen Wahnwitzes, in dem Spielen mit der nackten, ungeschminkten Wahrheit des Daseins, die sich ihm in dem zerlumpten armen Thoms zu offenbaren scheint, erfüllt sich Lears eigener seelischer Proceß; Edmund endlich, der Teufel des Stücks, wird der Vollzieher des äußeren Schicksals an Lear und Cordelia und

durch die Liebe, in der Goneril und Regan für ihn entbrennen, auch der Richter dieſer. Zu Anfang ſehr ſichtbar in den zweiten Plan gerückt und der Leargruppe darum an Ausführlichkeit der Zeichnung und der Farbe nachſtehend, theilt ſie mit ihr die Schwäche der Expoſition. Bei Lear bedarf es eines greiſenhaft kindiſchen Streiches, um die Tragödie einzuleiten und den Conflict möglich zu machen: der Erhebung der Liebeserzeigungen ſeiner Töchter zu einer pomphaften Haupt- und Staatsaction, zu einem examen rigorosum, in der die Nichtbeantwortung oder die unrichtige Beantwortung der geſtellten Frage das Durchfallen der Candidaten zur Folge hat; bei Gloſter genügt eine unglaublich plumpe Intrigue, die ihrem ſonſt ſo ſchlauen Erfinder, dem verwegenen Baſtard, wenig Ehre macht, um den edeldenkenden Edgar vom Herzen des Vaters zu reißen und von Haus und Hof zu treiben. Und Edgar ſelbſt muß den frechen Ränken des jüngeren Bruders durch die unbegreiflichſte Apathie, beiſpielsweiſe in der Scene des Scheingefechts, entgegenkommen, um das Gelingen derſelben und ſeine Vertreibung von Haus und Hof zu ermöglichen. Er ſagt zu Allem ja, er geht auf Alles ein, ohne auch nur das leiſeſte Bedenken zu hegen, ohne ſich an das gute Herz des Vaters zu wenden und mit einem einzigen Wort die ihn bedrohenden Wolken zu zerſtreuen! Edgar, der kluge Edgar, der ſich im Laufe der Handlung als in allen Künſten der Verſtellung ſo erſtaunlich geſchickt ausweiſt, der eine abenteuerliche Rolle, die ihn vor Verfolgung ſichern ſoll, wie ein großer Schauſpieler durchführt, der ſo reſignirt zu warten weiß, bis ſeine Stunde gekommen! Eine ſchwache Motivirung, die das ganze Haus Gloſter, den alten Vater mitſammt den Söhnen, unverdient erniedrigt. Geſteht man ſie aber einmal zu, dann ſind auch dieſe Charaktere wiederum von der genialſten Wahrheit, die nur in den ſchurkiſchen Kabalen des Baſtards bisweilen zur Uebertreibung verirrt. Wie wunderbar iſt der Selbſtmordverſuch des geblendeten Alten aus ſeinem leicht wandelbaren, haltloſen Charakter erklärt und wie ergreifend iſt die Scene, in der der Sohn mit dem Todesgedanken des Vaters ſpielt, um ihn vom Verderben zu retten, — wie gewagt, aber wie groß! Wie ſchön iſt die ernſte

Einkehr des Edgar, der bislang nur an sein eigenes Heil gedacht, nun aber, als er den Wahnsinn des königlichen Greises erblickt, ausruft: „Seh'n wir den Größern tragen unsern Schmerz, kaum rührt das eig'ne Leid noch unser Herz." Wie herrlich sind die Getreuen und Diener, die zur Partei des Königs und zur Gegenpartei gehören, in die Handlung verflochten und paralleliſirt: der treue, ſchlagfertige und kluge Kent; der Edelmann, der am Hofe Albanien den König zuerſt darauf aufmerkſam macht, daß die Dienerſchaft der Goneril ihm nicht mehr mit der nöthigen Aufmerkſamkeit entgegenkomme und der „bewegt wie das Wetter" den Alten auf der Heide ſucht; der Diener Cornwalls, der unerwartet für den mißhandelten Gloſter eintritt und die edle Wallung mit ſeinem Leben büßt — auf der anderen Seite der hündiſch-dienſtfertige Haushofmeiſter; der beförderungsſüchtige Hauptmann, der Cordelien hängt und dafür von Lear's Hand fällt. Und zwiſchen Allen und über Allen die ergreifende, tragiſch peinigende, faſt unheimliche Geſtalt des Narren, deſſen bewußte, abſichtliche Tollheit ſich mit der wahren, ungewollten des Königs und der geſpielten Edgars zu einem grauſigen Terzett vereint, das an Erfindung kaum durch Dantes Höllenphantaſien übertroffen wird, an poetiſcher Wirkung weit über ihnen ſteht.

Es konnte bei der Ueberfülle des Stoffes nicht ausbleiben, daß die Handlung von Scene zu Scene ſpringt und daß die Zeit für den Dichter ſo gut wie nicht vorhanden iſt. Man weiß zur Genüge, daß die Shakeſpeare'ſche Bühne dies geſtattete und daß hierin für die damalige Zeit ihr idealſter Vorzug begründet liegt. Die Perſonen ſtehen ſich aber unleugbar auch oft im Wege; Lear iſt zwar die alle Andern überragende Hauptperſon, die Uebrigen aber ſind ſich in ihren Geſchicken ziemlich gleich, und die Geſchicke Aller ſind ſehr bedeutend. Einen Tod ſo mitten im Stück wie den Cornwalls und ſeines Dieners hätte ſich kein anderer Dichter erlauben dürfen. Die Tragik wuchert an allen Ecken und Enden hervor; die Ueberfülle will uns verwirren; wichtige Motive treten, wie die Verliebung Gonerils und Regans in den Baſtard, ohne ausgetragen und ausgeſtaltet zu ſein, in die Handlung; die Doſen werden zu ſtark, es kommen

Augenblicke, wo sie unsere Theilnahme schwächen, anstatt sie zu kräftigen. Aber immer zieht Lears Schicksal unsere Herzen wieder mit ganzer Gewalt an sich. Auch für die äußere Wahrscheinlichkeit der Handlung brachte das Zusammendrängen und die Veränderung des gegebenen Stoffes einige Gefahren, die Shakespeare nicht ganz besiegt hat. Abgesehen von den einleitenden Scenen bleibt auch der Umstand, daß der König von Frankreich aus dem Stücke vollständig entfernt wird, nur oberflächlich motivirt. Der Dichter hätte ihn für den tragischen Schluß eben nicht gebrauchen können. Damit mag sich sein Verschwinden erklären. Tragisch aber mußte ein Werk enden, das begonnen hatte wie dies. Kläglich genug ist „das Loos des Schönen auf der Erde", furchtbar genug ist der Tod Cordeliens und ihres eben aus schwerer Wahnsinnsnacht wiedererstandenen Vaters — aber wäre ein anderes Ende möglich? Zwar von einer *Schuld* der Cordelia mögen constructionssüchtige Theoretiker reden — *Lears Geschick* reißt sie mit zu Boden. Wenn ein mächtiger Eichbaum stürzt, sinken auch die nachbarlichen Sprossen, wenn ein Felsen zu Thal geht, verkündet die Verheerung seine Spur. Aber, hat man mit Recht gefragt, würde uns das Schicksal der siegenden Cordelia nur halb so ergreifen, wie das der besiegten? Und ist denn das Leben Alles? Die trostreiche schöne „poetische" Gerechtigkeit — das wirkliche Leben übt sie so selten. Es ist auch schon etwas Großes, sagen zu können: das Gute, das Schöne war doch einmal *da*, in dieser oder jener Gestalt. Daß es vergeht, ist nur allzu irdisch, daß es durch Glück und Güter *belohnt* wird, allzu unirdisch! Und wie könnte unser *ästhetisches* Gefühl den Tod der Cordelia fordern dürfen, wenn unser *natürliches* Gefühl ihm widerspräche? Sie befinden sich vielmehr in völliger Uebereinstimmung und sehen in Cordeliens Untergang eine furchtbare, tief erschütternde Wahrheit. Nimmt doch alle Kunst ihre Gesetze aus dem, was ist. Der Ausgang der Tragödie ist herb, wie man ihn von Shakespeare erwarten konnte, aber er ist unantastbar. „Was Fliegen sind den müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern. Sie tödten uns zum Spaß", sagt Gloster; und an einer anderen Stelle bejammert er den König: „O du

zertrümmert Meisterwerk der Schöpfung" und fügt hinzu: „So nutzt das große Weltall einst sich ab zu Nichts." So ist „Lear" die ergreifendste Folie zum „Hamlet". Aus beiden klagt das Sophokleische „Nicht geboren zu sein" und der brennende Wunsch nach Erlösung. „O schmölze doch dies allzufeste Fleisch" ruft Hamlet aus, „Brich, Welt, vergeh'!" der edle Albanien. Wenn im „Hamlet" der Weltschmerz sich grüblerisch nach innen kehrt, schäumt er im „Lear" fesselos in wilder Tobsucht aus und lädt allen Schein und Schimmer der Erde vor sein Gericht. Dort führt er zu völliger Passivität, zur Lahmlegung aller Handlungen, hier zur rasendsten Activität. Beide, Hamlet und Lear, wollen keine Täuschung, keine Phrase, nicht die hundert bunten Pflaster auf die Wunden der Menschheit, die der Leichtsinn des Tages und die Nichtigkeiten der Erde ihnen bieten können. Für Hamlet bedeutet der Purpur Nichts mehr, seit ihn ein „geflickter Lumpenkönig", dem dieselben Creaturen schmeicheln, die noch vor Kurzem das Knie vor seinem erlauchten Vater gebeugt, sich anmaßen durfte; Lear, der sich für unantastbar hielt, muß erkennen, wie seine Geschöpfe ihn betrogen. „Sie sagten mir, ich sei Alles in Allem; das war eine Lüge — ich bin nicht fieberfest", und als Gloster ihm die Hand küssen will, die Hand, die Königreiche verschenkt hat, als wären es Kuchen, die Hand, vor deren Wink die Vasallen bebten, wischt er sie erst ab, weil sie „nach Sterblichkeit riecht". Wenn Hamlet in der eigenen Mutter das Weib entwürdigt sehen muß und ihr mit furchtbaren Worten das „Herz ringt", fordert Lear, der Welterfahrene, zur Einsicht Gekommene, das ganze Geschlecht vor die Schranken und spricht ihm ein grauenvolles Urtheil. Ein Glück, daß wir davon hinweg nehmen dürfen, was der Wahnsinn hinzugethan, daß die Erde stille Thäler, Gärten und Blumen hat, von denen das Elend Nichts ahnt, und daß doch auch derselbe unglückliche Alte, dem sich in seinem Jammer so manche furchtbare Wahrheit erschloß, noch erfahren muß, daß es Cordelien giebt, und daß man „über goldne Schmetterlinge lachen kann."

Eine Lear-Aufführung steht und fällt mit dem Darsteller des Lear. Die Rolle gehört zu denjenigen, deren Qualitäten

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

dem Schauspieler angeboren sein müssen; sie können nicht anerzogen werden. Im Wiener Stadttheater spielte vor mehreren Jahren unter Laube Herr Arnau den König, ein in bürgerlichen Väterrollen und überall da, wo es eine schlichte, gesunde Empfindung schlicht und einfach wiederzugeben galt, vortrefflicher Künstler. Aber da sein Naturell mit dem des Lear in Widerspruch stand, blieb gerade er, trotz Laube, in dem tüchtigen Ensemble hinter seiner Aufgabe weit zurück, während minder wichtige Partien von mittelmäßigen Schauspielern, Dank der umsichtigen Oberleitung, ausreichend vertreten wurden. Andererseits gehört die formelle Gestaltung der Rolle, wenn der Schauspieler das Material dafür, die Genialität der Leidenschaft und des Wahnsinns, besitzt, zu den schwierigsten schauspielerischen Problemen. Kennt der Schauspieler jene Leidenschaftlichkeit und Nervosität, die die erste Voraussetzung einer psychischen Erschütterung wie die des Lear ist, Schwung, Großartigkeit und die imponirenden Töne des Herrschers, hat er also alle Mittel zusammen, wie schwer ist es dann noch, gerade die wichtigsten dieser Eigenschaften künstlerisch zu bändigen! Es heißt die Vorzüge der Jugend mit denen des Alters vereinen. Ich habe weder Ludwig Devrient noch Seydelmann als Lear gesehen, aber von den fünf oder sechs verschiedenen Darstellern, die ich sah, gefielen mir die jüngeren immer noch besser, als die älteren, die durchschnittlich zu ruhig waren, am Besten der Jüngste: Kahle in Berlin, der in der unter Laube studirten Rolle 1871 im Schauspielhause unter außerordentlichem Beifall gastirte und auf Grund dieses Gastspiels engagirt wurde. Aber auch er wurde wie Andere in Sprache und Bewegungen, je höher die Erregung des Charakters stieg, desto jugendlicher.

Es ist eigenthümlich, daß diese großartigste Schöpfung eines Dichters, trotzdem sie in die tiefsten Tiefen der Menschennatur hinunterreicht, doch jede Deutung gebieterisch zurückweist. Sie bedarf keiner. Das hellsehende Auge des Dichters hat sie wie im Zauber durchschaut, die Hand sie im Fieber des poetischen Wahnsinns geschaffen, — flammend erhellt sein Genius ihre tiefsten und geheimsten Spalten. Es ist Alles klar und einfach, als

müßte es so sein, als läge die Erkenntniß dieses Ungeheuren auf den Gassen. Schon die erste große, so sehr gewagte Scene birgt alles Kommende in sich. Eine Hemmung dieses rücksichtslosen Willens — und es muß ein Unglück geben. Diese Natur, aus ihrer Sicherheit gebracht, muß ohne Rettung in sich zusammenstürzen und zertrümmern. Einer Grille werden Cordelia, wird der derbe, redliche Kent geopfert. Ohne Einsicht traut der durch seine Schmeichler verwöhnte Mann den geschmacklosen Liebesbetheuerungen seiner schändlichen Töchter. Die ganze Hoffart des siegesgewissen Alten ist in diesem Auftritt zusammenzufassen. Je höher er sich dünkt, desto begreiflicher wird sein Sturz. „Jeder Zoll ein König", so erscheint er sich in seiner unköniglichen Thorheit, als er pomphaft unter seine Vasallen hinausruft, „er habe noch nie einen Wortbruch gewagt". Und nun kommt das Unglück. Die Reue meldet sich, geschäftig hält der Narr die Wunde offen: er gedenkt Cordeliens. Am Schmerz aber geht kein Lear zu Grunde. Da geschieht das von ihm Unbegriffene, nicht zu Begreifende: man verweigert ihm den Respect. In wundervoll durchgeführter Parallele kommt ihm mit der Einsicht, daß er auch nur ein Mensch sei und nicht „Alles in Allem", immer wachsend der Wille, gegen das anrückende Geschick zu kämpfen und sich sittlich zu bändigen. Die erste Erkenntniß, daß man ihn am Hofe der Goneril nicht mit der nöthigen Ehrfurcht behandelt, hat er still in sich verschlossen („Du erinnerst mich nur an meine eigene Wahrnehmung", erwidert er dem ihn sorglich darauf hinweisenden Edelmann), die Frechheit des Haushofmeisters scheint ihm durch die kräftige Intervention des Kent-Cajus noch genügend bezahlt; als aber Goneril ihm mit cynischer Offenheit ihre ersten Klagen vorträgt, steht er starr wie vor etwas Unfaßbarem. („Bist du unsre Tochter?" — „Kennt mich hier Jemand? Nein, dies ist nicht Lear. Spricht Lear so? geht so? wo sind seine Augen?" — „Euer Name, schöne Frau?") Dies ist vom Schauspieler wohl zu betonen. Der Titanensturz bringt dem Lear den Wahnsinn. Aus erträumter olympischer Herrscherhöhe stürzte er in die arme Menschlichkeit hinab. In einem großartigen, grauenvollen Fluche entlädt sich der Grimm und der

Jammer des Königs, des Vaters. Zusammengeballt liegt in diesem schauerlichen Anathem noch einmal der ganze rednerische Pomp des allgebietenden Mächtigen; von nun an zerstückelt und zerbricht er, immer mehr schaut aus dem zerfetzten Königsmantel der arme gebrochene Menschenleib.

Die Scenen vor Glosters Schloß sind schon von ganz andrem Thon. Jetzt hat der Purpur ein Loch. Der Glaube an seine Allmacht hat den alten Mann verlassen. Er befiehlt nicht mehr, er bittet. Wie rührend sind seine Versuche, sich zu beherrschen! Er kann Kents Blockung, diese ihm persönlich angethane Schmach, auf Augenblicke vergessen. Die schamlosen Ausflüchte Cornwalls und seines Weibes, die ihr Schloß bei Nacht und Nebel verlassen und bei dem guten, ergebenen Gloster Einkehr gehalten haben, nur um den König nicht bei sich aufnehmen zu müssen, bringen ihn wohl auf kurze Zeit außer sich — aber auch dieser offenbaren Mißachtung will er gelassen begegnen („Kann sein, er ist nicht wohl"). Da bringt ihn die Erwähnung Gonerils auf's Neue in die Raserei des Fluchens, bis die Tigerinnen beide das unglückliche Opfer in ihre Mitte nehmen, sich spielend zuwerfen und es todwund in die Nacht des Wahnsinns hetzen. Der sittliche Wille hat dem Greise Nichts mehr genützt, er kam zu spät — nur in der geistigen Umnachtung kommt er zu voller Einsicht, entkleidet er sich aller trügerischen Pracht der Erde, aller Phrase und Lüge; mit seinem Verstande muß er die Wahrheit erkaufen. Mit welch' genialer Intuition Shakespeare den psychiatrischen Proceß zur Darstellung gebracht, in dessen Gesetze erst die Wissenschaft unsrer Tage Einblick erlangt hat, das lese man in den Schriften von Neumann „Ueber Lear und Ophelia" (Breslau 1866) und Stark „König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie" (Stuttgart 1871). Alle äußeren Zeichen, das Abreißen der Kleider, das Singen und Kränzewinden entsprechen auf das Vollkommenste den jeweiligen Stadien der Krankheit, deren ganzer Verlauf nach der Darstellung dieser Sachkundigen auch nicht eine einzige Lücke und Inconsequenz aufweist. „Die Tobsucht", sagt Stark (pag. 63), „ist diejenige Form der Seelenstörung, bei der eine fortgesetzte

continuirliche Aufregung, eine anhaltende Exaltation und Ausschweifung des Wollens das hervorstechendste Symptom bildet. Die Folge dieser krankhaften Vermehrung der Willenskraft ist eine gesteigerte Selbstempfindung, ein erhöhtes Selbstgefühl, eine potenzirte Energie, eine krankhaft übermüthige Verstimmung und Selbstüberschätzung .... Die weitere und bei diesen Kranken zunächst und vor Allem in die Augen springende Folge hiervon ist ein lebhafter Drang zu Bewegungen und Muskelthätigkeit, der sich in großer äußerer Hast und Unruhe, in einer beständigen quecksilberartigen Beweglichkeit und Lebendigkeit, in Tanzen und Springen, in lebhafter, rascher Sprache, Singen, Schreien und Lärmen, und in der jäh wechselnden Mimik äußert und Luft macht." Das Ueberwiegen der heiteren Gefühle im weiteren Verlauf der Krankheit, die mit der beginnenden Heilung eintretende Ermattung und geistige Depression, ja selbst das Verhalten des Arztes — Alles findet die Zustimmung der Psychiatriker und ihre und Aller staunende Bewunderung über dies Hellsehen des Genies. Diese kleine Schrift Starks hätte Tommaso Salvini kennen sollen, der zuerst in dem römischen „Fanfulla" eine Reihe inzwischen wiederholt ins Deutsche übertragener dramaturgischer Aufsätze veröffentlichte, die den Beweis erbringen, daß man ein großer Schauspieler sein und doch in ein dichterisches Werk nur die schwächste Einsicht besitzen kann. In seinen „gelegentlichen Betrachtungen" über den Lear glaubt er, die vielleicht von keinem Verständigen gehegte Ansicht, der König sei bei seinen achtzig Jahren ein gebrechlicher, „schlotternder" Greis, bekämpfen zu müssen und wendet sich zugleich damit gegen die Vorstellung von Lears geistiger Umnachtung. Er citirt das Wort des Edelmanns an Kent:

„Er will in seiner kleinen Menschenwelt
Des Sturms und Regens Wettkampf übertrotzen",

und fragt, wie ein solcher Mann nicht von wetterfestem Schlage sein und Löwenmark in den Knochen haben solle? Gewiß! aber indem Salvini das Krankhafte in der gewaltsamen Anspannung und Steigerung seiner Kräfte verkennt, bleibt er auch gegen jede augenfällige Aeußerung des Irrsinns Lears befremdlich blind und ge-

langt zu den Sätzen: „Wohl gebe ich zu, daß er aus dem Gleichgewicht gerieth in Folge tiefster, undenkbarster Kränkung; dazu die „schweflichten, gedankenschnellen Blitze", denen er ausgesetzt ist und die Gesellschaft des verkommenen, in verstelltem Wahnsinn redenden Edgar! Dies ist gleichsam ansteckend. In diesen Scenen strotzt es von Verfluchungen, Gleichnissen, tiefsinnigen Betrachtungen, moralischen und philosophischen Sentenzen, welche vom Undank ausgehen und darauf zurückführen. Wäre Lear wirklich irrsinnig, wie könnte er dann beim bloßen Anblick seiner Cordelia gleich wieder bei voller Besinnung sein? Blödsinnige sind viel schwerer zu heilen als Tobsüchtige und solche wiederum könnten durch ein so einfaches Mittel nie und nimmer genesen. Lear hat begreiflicher Weise das Delirium, indessen bei den ersten liebevollen Worten der verstoßenen Tochter verlassen ihn die bösen Geister." Unklare, unstichhaltige Worte, ebenso unhaltbar wie die Weisung des Verfassers an den Schauspieler, man müsse im Gegensatz zu der allgemeinen Regel der Steigung als „Lear" im decrescendo abwärts gehen, Anfangs am Stärksten auftragen und die Mittel nach und nach dämpfen.

Wenn Salvini an einer andren Stelle die Bemerkung macht, die beiden rebellischen Töchter würden ja gewissermaßen gerechtfertigt dastehen, wenn Lears Betragen ein unsinniges wäre, „denn gegen Thorheiten öffentlich Einspruch zu thun ist jedem vernünftigen Wesen ohne Weiteres gestattet", so läßt sich dagegen nur sagen, daß Gonerils und Regans Verhalten moralisch wie aesthetisch gleich unerträglich wäre, wenn es nicht aus des Vaters launenhaftem, gewaltthätigem Wollen eine wenn auch noch so winzige Entschuldigung schöpfen könnte. Sie verschließen ihr kluges Auge den Thorheiten in der Komödie der Reichstheilung, in der aberwitzigen Verstoßung der Cordelia nicht. Sie glauben zusammenhalten zu müssen und den kindisch werdenden Mann bevormunden zu dürfen. Kraft weckt die Kraft, Lears grenzenloses Herrschergefühl den Widerspruch und die Gegenmanöver der von allem Guten weit entfernten Töchter. Salvini hätte nur von der ungebrochenen Kraft des Körpers und des Willens, die er bei Lear richtig voraussetzt, auf die Töchter anders als er es

thut ſchließen ſollen, während ſein amerikaniſcher College Edwin Booth wohl gethan hätte, ſeinerſeits von der Empörung der Töchter einen richtigeren Schluß auf den Zuſtand und das Verhalten des Königs zu ziehen. Denn Booth ſpielt ihn wirklich als den ſchlotternden, hinfälligen Greis, der mit dem Kopfe wackelt und bei jedem Anſtoß in Thränen ausbricht. Er weint bei der Verfluchung der Goneril, windet ſich vor Regan auf den Knieen und ſteigert durch ſeine bejammernswerthe Hülfloſigkeit die Schändlichkeit der Töchter nicht nur zum Ungeheuerlichen, ſondern zum Unmöglichen. Einem ſo kläglichen Alten gegenüber wäre jede Grauſamkeit eine Beſtialität, deren Platz nicht mehr in den Reichen der Kunſt, ſondern nur noch vor den Schranken der Gerichte wäre. Ein ſolcher Mißgriff heißt Shakeſpeares aeſthetiſche Weisheit ſchwer verkennen. Booth iſt ein Künſtler von größter Begabung und ſchauſpieleriſch vollendeter Durchbildung, aber von zarter Geſtalt und Stimme. Trotzdem ſpielt er nicht nur den Hamlet (und zwar bewunderungswürdig), ſondern auch den Othello und Lear, und da ihm für dieſe Gewaltigen die natürlichen Mittel fehlen, modelt er ſich ihre Charaktere nach ſeiner kleinen Perſon um: eine Mißhandlung des dramatiſchen Kunſtwerks durch das Intereſſe des Schauſpielers, die man nicht ſo ruhig ertragen ſollte. Ueberdies brachte er uns das unſterbliche Werk (er ſpielt den Lear in der Zunge Shakeſpeares) in einer Theatereinrichtung, deren Frevel gegen den Dichter nicht überboten werden können und die dadurch gekennzeichnet ſein mag, daß Goneril und Regan mit dem zweiten Act völlig und für immer von der Bühne verſchwinden. Warum ertrug man in Deutſchland auch dieſe bei den deutſchen Schauſpielern glücklicherweiſe unmögliche Barbarei? Ich meinestheils geſtehe, daß auch die ſtärkſte ſchauſpieleriſche Genialität mich für ſolche marternde Rohheiten, für ſolche Zerfetzungen des dramatiſchen Körpers, für ſolche Sünden wider den Geiſt des Kunſtwerks nicht zu entſchädigen vermag.

Noch bewunderungswürdiger iſt meinem Dafürhalten nach die ſittliche Kehrſeite der geiſtigen Verdunklung, die die Schöpfung Lears erſt zum Kunſtwerk macht. Das bloße Krankheitsbild, ſo

meisterlich es wiedergegeben wäre, könnte niemals das letzte Ziel künstlerischen Schaffens sein, und man hat mit Recht gesagt, daß der Wahnsinn ein bedenkliches Thema für die Kunst sei, weil er anstatt der freien Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns, die die Krone des Lebens wie der dramatischen Kunst ist, weil sie immer folgerichtig bleibt und stets denjenigen Weg einschlägt, der mit Nothwendigkeit gewählt werden *muß*, ihre sich zwar frei *fühlende*, in Wirklichkeit aber ganz unfreie, unberechenbare und *unzu*rechenbare Störung zeigt. Aber in diesem großartigen Zusammengehen der Vernichtung des Geistes mit der Heilung des armen alten Mannes von all' den Auswüchsen seiner unumschränkten siegessichren Selbstherrlichkeit liegt eine so gewaltige sittlich wirkende Macht, daß man des Eindrucks der Freiheit niemals beraubt wird. Von diesen zerbrochenen Tafeln flammt uns eine Offenbarungskunde entgegen, wie sie der größte Weise, der im Vollbesitz seiner gesunden Kräfte schafft, nicht eindringlicher hätte predigen können. Es würde Nichts nützen, der Rolle in alle Einzelheiten weiter zu folgen. Die Rolle ist, wie gesagt, nicht dunkel. Dem Schauspieler, der die innere Berufung für sie hat, erschließt sie sich ohne Commentar. Nur daß unter dem Sturm der Elemente, unter der Hast, dem Lallen, Stammeln und Stöhnen des Wahnsinns für den Hörer das deutliche Verständniß der großen Wahrheiten nicht verloren gehen darf, die sich dem umnachteten Geist im Blitzschein offenbaren!

Auch den furchtbaren Helfer beim tragischen Processe, den Narren, wird kein Erklärer schärfer beleuchten können, als es der Dichter schon gethan. Er ist die Wahrheit in aller Schärfe und Herbigkeit, ein „bittrer Narr", dessen weltschmerzliches Antlitz in der Umhüllung der Narrenkappe nur noch mehr erschreckt. Er kann es nicht lassen, er schürt und schürt, er muß die Krankheit in seinem Herrn zum Ausbruch bringen, als gäbe es keinen andren Weg der Heilung. Er liebt den alten Lear wie ein Arzt. Er denkt nicht daran, die Wunden zu verdecken, er arbeitet mit scharfer Pincette in ihnen und übt das lustige Vorrecht seiner Stellung, die Wahrheit zu sagen, mit innerlich tief verwundeter Seele. In seinen klugen Augen hohnlächelt die souveränste Ver-

achtung alles Scheins. Seine Worte sind leichte Pfeile, er verschießt sie spielend, aber sie verstehen Wunden zu schlagen. Leicht, aber scharf und ernst. Für den Schauspieler ist sein Ton nicht eben schwer zu treffen, denn die Bedeutung der Figur, die in ihrer Stellung zu dem Helden und seiner tragischen Entwicklung liegt, hat mit der Schwierigkeit oder Leichtigkeit sie darzustellen Nichts zu thun. Vor Bajazzotönen hat man wohl nicht nöthig zu warnen, um so weniger, als die Concessionen an den Jahagel, die Shakespeare leider auch in dieser seiner bedeutendsten Clownschöpfung nicht ganz vermieden hat, unerbittlich zu streichen sind: ich meine die Abgänge des Narren am Schlusse des ersten Actes und in der zweiten Scene des dritten. Es sind die Stellen:

„Die heut' als Maid noch kann bei meinem Abgang lachen,
Bleibt Maid nicht lang, wenn man nicht kürzer macht die Sachen",

und:

„Wenn Pfaffen mehr werth sind in Worten als Werken,
Wenn Brauer ihr Malz durch Wasser verstärken,
Wenn Edelleut' ihre Schneider schulen,
Wenn man statt der Ketzer verbrannt sieht die Buhlen,
Wenn stark immer des Gesetzes Arm ist,
Kein Ritter in Schulden, kein Junker arm ist,
Wenn auf den Zungen Verleumdung schweigt,
Im Volksgedränge kein Dieb sich zeigt,
Wenn Wuchrer ihr Gold auf der Straße beschau'n
Und Kuppler und Dirnen Kirchen erbau'n:
Dann wird das Reich von Albion
Gerathen in große Confusion;
Dann kommt die Zeit, wer lebt, wird seh'n,
Wo man mit Füßen pflegt zu geh'n.
Diese Prophezeiungen wird Merlin machen, denn ich lebe vor seiner Zeit."

Sie stehen, besonders die letzte, eine inconsequente Priamel, in gar keinem Bezug zur Handlung, haranguiren lediglich das Publikum und würdigen eins der tiefsten und bedeutendsten psychologischen Gebilde auf den Rang der Harlequins herab, die, mit den Begebenheiten eines Schauspiels nur lose verbunden, vor Allem dem süßen Pöbel ein Lachen entlocken sollten.

Von den Einrichtungen des Stücks (jeder Regisseur legt sich, wie billig, die Aufgabe selbst zurecht), die ich kennen zu lernen

Gelegenheit hatte, wüßte ich keiner unbedingt den Vorzug vor den andren einzuräumen. Viel Beherzigenswerthes enthält die von Max Köchy, früher Charakterdarsteller und Regisseur in Petersburg, herausgegebene Redaction des Dramas. Streichungen sind natürlich nicht zu vermeiden, kleine Zwischenscenen (Edmund und Curan, Cornwall und Edmund u. a.) können ohne Schädigung des Verständnisses fallen. Oechelhäuser opfert in seiner Bearbeitung die unvergleichlich schöne Doverscene (Glosters Sprung) — sie ist ja für die Haupthandlung minder wichtig, und doch — wer möchte sie leichten Herzens preisgeben? Zwei Scenen aber, die man leider oft genug streicht, dürfen durchaus nicht fehlen: Lears Gefangennahme und die zweite des vierten Actes, die dem Albanien gehört, („O Goneril, du bist des Staubs nicht werth"). Man gönne uns in dem trostlosen Jammer des Ausgangs die kurze Seligkeit des Gefühls, daß die opferfreudige Liebe alle Schrecken der Welt mißachtet, das Glück, in die Worte des durch die Liebesthat der Tochter neugestärkten Vaters einstimmen zu können: „Auf solche Opfer, o Cordelia, streun die Götter selber Weihrauch." Die Scene Albaniens ist aber unentbehrlich, um uns über den Werth dieses Charakters die Augen zu öffnen und uns begreiflich zu machen, warum er, der in dem Dilemma zwischen seinem Weibe und dem beleidigten König zweigetheilten Herzens, von der Gerechtigkeit und der Rücksicht auf die Genossin seines Lebens gleich stark bedrängt, so lange schwieg, doch würdig und fähig ist, mit Hülfe des durch die schlimmsten Prüfungen gestählten Edgar den „wunden Staat zu heilen."

Macbeth.

Man hat Macbeth die größte der Shakespeareschen Tragödien genannt, „das erhabenste und wirksamste Drama, welches je die Welt gesehen“, und es wird dem Betrachter in der That schwer, sich dieser wunderbaren Dichtung gegenüber vor Hyperbeln zu bewahren. Macbeth ist ein gewaltiges Werk, ebenso bewunderungswürdig durch die verschwenderische Fülle seiner alle Gebiete des Schreckens in und um den Menschen umspannenden Phantasie, durch die Deutlichkeit und Straffheit seiner Charakteristik, wie durch die Einfachheit und Uebersichtlichkeit seiner Handlung und die Folgerichtigkeit und Stetigkeit, mit der sich ein psychologisches Problem ohne Sprünge und Gewaltsamkeiten an dem Helden vollzieht. In keinem andern seiner Werke außer dem „Coriolan“ hat der große Dichter es so sehr wie im „Macbeth“ verstanden, sich zu beschränken, sich vor stofflicher Ueberladung zu bewahren und zum Heil für die Genußfähigkeit seiner Zuschauer, die kaum bei einer andren Shakespeareschen Tragödie so kräftig angespannt bleibt, das Hauptinteresse auf den Helden zu concentriren. Diese außerordentlichen Vorzüge des Stückes, gegen die einige wenige Mängel nicht in's Gewicht fallen, erklären den Sieg, den es bei der Einführung Shakespeares auf der deutschen Bühne sofort errang, und die nachhaltige Wirkung, mit der es sich bislang behauptet hat und behaupten wird, so lange es eine Bühne, so lange es eine Literatur giebt. Man möchte „Macbeth“ die modernste der Shakespeareschen Tragödien

nennen, einmal in dem eben angedeuteten Sinne der heute geltenden dramaturgischen Technik, dann aber und ganz besonders um der eigenthümlich scrupulösen Entwicklung willen, mit der der Held Schritt für Schritt dem Verbrechen und der Sünde verfällt, um des immer wachen Kampfes des guten Engels mit dem bösen und des immer erfolgreicheren Sieges der finsteren Gewalt willen, in dessen das Herz zusammenschnürender Allmählichkeit und Nothwendigkeit ein Hauptmoment der modernen Tragik beruht. Nie sonst hat Shakespeare wie im „Macbeth" den Verbrecher *werden* lassen. Hier fehlt einmal die „ruchlose Fertigkeit", mit der sich seine Schurken entweder schon als mit einer vollendeten Thatsache einzuführen pflegen, oder die sie mit einer Geschwindigkeit erlangen, deren Bahn wir zu verfolgen nicht im Stande sind. Macbeth ist ein Zauberer fast wie die Schillerschen und Nach-Schillerschen Helden. Um jeden Zoll breit Land ringt sein Genius mit dem Dämon — ein kraftvoller, erschütternder, *menschlicher* Kampf! Darum verliert Macbeth auch keinen Augenblick unsere sittliche Theilnahme, darum stutzen wir selbst vor den grauenhaften Thaten seiner halb wahnsinnigen Caesarenwuth nicht wie vor etwas Unverständlichem, dem gewöhnlichen Maß der Dinge Entrückten; darum erscheint uns vor allen Dingen der Held nicht wie ein Ueberbleibsel einer versinkenden Welt riesenhafter Barbaren, wozu ihn seine Zergliederer stempeln möchten, einer Welt, die mit andrem Maße als die unsrige gemessen werden müßte — im Gegentheil, seine Kämpfe, seine Leiden, sein Untergang, sind uns bis in die kleinste Fiber verwandt und ein fast typischer künstlerischer Ausdruck für die Gewissenskämpfe jeder menschlichen Brust.

Das Stück beginnt, dem Bilde, welches die Tragödie entrollt, entsprechend, schauerlich und phantastisch, in genialster Vorbereitung der Stimmung durch die entfesselten Elementargewalten auf der unheimlichen, nebligen, gestaltenbildenden schottischen Haide und durch die Hexen. Aus ihrem Munde hören wir zuerst den Namen des Helden, mit ihnen werden wir der Cardinalfrage der Tragödie sofort nahe geführt. Ich halte es für müssig, die Frage, ob die Hexen *nur* als Reflexe der Seele Macbeths, als

Verkörperungen seiner eigenen finsteren Gedanken aufzufassen seien, hier eingehend zu behandeln, da die richtige Antwort, das „Nein“ so sichtlich auf der flachen Hand liegt. Der Umstand, daß sie nicht nur dem Helden, sondern auch dem Banquo weissagen, daß sie unter einander und mit ihrer Meisterin, der Hekate, reden und verkehren, läßt sie augenfällig als wirkliche, selbstständige Wesen erscheinen, an die zu glauben zu Shakespeares Zeit allgemeine Tradition und bei der Wichtigkeit, die König Jacob der Hexenfrage beilegte, sogar guter Ton war. Shakespeare, der sie nicht etwa für die Macbeth-Tragödie erfand, sondern sie mit dem Stoffe in der Holinshedschen Chronik vorfand, hatte darum für die geneigte Phantasie seiner Hörer leichtes Spiel, um so leichter, je mehr er den Unholdinnen, die über der Zeit und dem Raume im Dienst der bleichen Hekate ihre namenlosen Werke schaffen, den „Fairies“, den „weird sisters“, jene gemeinen, niedrigen, halbkomischen Züge lieh, mit denen der Volksglaube die armen alten Weiber, die für ihn zu Hexen wurden, zu belasten liebte. Reginald Scotts „Discovery of witchcraft“ und des bibelfesten Königs „Dämonologie“ gaben dem Dichter reichliches Material, das er zu charakteristischer Ausschmückung der Hexenzunft auf das Trefflichste verwerthete. Nur aber zur Ausschmückung. Denn wesentlich für die Handlung sind weder die gewürgten Schweine, das schmatzende Matrosenweib, der Lootsendaumen noch das ganze wüste Ragout des Hexenkessels. Und so hat denn Schiller, immer mehr auf die Verdeutlichung des dramatischen Grundgedankens als das Malerische, Stimmungsvolle bedacht, worin Shakespeare ihn und alle übrigen deutschen Dramatiker überragt, in seiner Uebersetzung, die zu verwerfen schon seit Jahren als eine Anstandspflicht gegen Shakespeare betrachtet wird, diese dramatisch unwesentlichen, aber zu der Landschaft und dem phantastischen Gebrodel in Macbeths Phantasie so wundervoll stimmenden Détails theils ganz bei Seite gelassen, theils durch andere nicht immer glückliche ersetzt (die gar zu prächtig und romanzenhaft tönende Lied-Erzählung von dem durch Gold verführten Fischer), daneben aber einige Stellen eingeschoben, die ihm in ihrem großartigeren Wurf zu

der großartigen Entwicklung der Persönlichkeit Macbeths besser zu passen und sein Verhältniß zu den Hexen klarer zu stellen schienen. Denn eins muß von vornherein als ein arger Irrthum abgelehnt werden, der Glaube, Schiller habe durch seine Zusätze Macbeth zum bloßen Opferlamm der Hexen und diese zu den eigentlichen Schöpferinnen seiner Verbrechen machen wollen. Das ist für einen Dramatiker von der Größe Schillers unmöglich und dem widerspricht der Buchstabe seiner Worte. Wenn die erste der Hexen ihren Schwestern etwas wie eine Mahnung und Warnung zuruft, die zu guter Letzt keinen andren Zweck hat als den Vorsatz dieser beiden und zugleich ihren eigenen zu schärfen (denn sie stimmt hernach unbedenklich ihren Thaten zu), dann sagen die zweite und dritte klar und bündig „Er kann es vollbringen, er kann es lassen" — „Wenn er sein Herz nicht kann bewahren, Mag er des Teufels Macht erfahren", — „Wir streu'n in die Brust die böse Saat, Aber dem Menschen gehört die That." Das Bild von dem Ausstreuen des Samens mag streng genommen zu viel sagen, wenn man bedenkt, daß das böse Begehren in Macbeths Brust schon heimlich keimt und nur des Anlasses harrt, um zur That überzugehen. Aber diese Veranlassung oder vielmehr das Zuschieben der Veranlassung zu verkörpern sind die Hexen eben da, und eine gewisse Activität wird ihnen im Gang der dramatischen Entwicklung darum immer zukommen müssen — denn sonst hätten sie einfach fehlen und der Proceß sich ganz und lediglich in Macbeths Innern ausgestalten können. Es genügt nicht, daß ein äußeres Bild auf die Netzhaut des Auges fällt, der innere Sinn muß auch im Stande sein, diesen äußeren Eindruck aufzunehmen und zu verarbeiten — es genügt nicht, daß Macbeth zum Than von Cawdor wird und daß König Duncan sein Haus betritt, diese Thatsachen müssen erst in das Gesichtsfeld des bis jetzt noch nur in Macbeths Innern lebenden Verbrechers — des Gedankenverbrechers — gerückt werden, und dies Amt (das in Wirklichkeit der Mensch selbst oder vielmehr eine der Kräfte seiner Seele vollzieht) üben im Drama die Hexen. Sie irren darum gar nicht, wenn sie (bei Schiller) Macbeth einen „edlen Helden", wenn sie ihn nicht nur tapfer,

sondern auch „gerecht und gut“ nennen. Denn war er das bis dahin nicht? Wer mißt den Menschen nach den bösen Regungen, die er bekämpft? Ja, macht dies Bekämpfen derselben nicht eben seine Gerechtigkeit und Güte aus? Noch hat er die Tugend nicht befleckt und noch ringt er mit der Versuchung. Und eben so wenig irren sie, wenn sie ihr Thun eine Verführung und Verlockung nennen, denn sie sind Nichts als die Stimme des inneren Verderbens. Wirklich giebt denn also Shakespeares dichterische Absicht der Ausführung Schillers nicht nur „einigen Anhalt“ (wie Kreyßig will), sondern in der Hauptsache, dem Gedanklichen, allen, und nur darin hat Schiller es versehen, daß er sich nicht auch in der dichterischen Ausführung an das Original schloß, daß er an die Stelle der Shakespeareschen Vetteln, deren Scenen von wüstestem, gemeinstem Leben wimmeln, seiner tragischen Natur gemäß furien- und parzenhaft gesteigerte Zauberinnen setzte, die sich von Shakespeares Weise weit entfernen. Und doch hätte er unbeschadet seiner verdeutlichenden Zusätze alle Züge des Urtextes beibehalten können und — müssen.

Die Hauptsache aber ist, um es kurz zu wiederholen, die bei Schiller in den Worten

„Er kann es vollbringen, er kann es lassen,
Doch er ist glücklich, wir müssen ihn hassen“,

zusammengefaßte Thatsache, mit anderen Worten die völlige Freiheit des Helden den höllischen Einflüsterungen gegenüber. Die Hexen machen Macbeth nicht zum Mörder des gnadenreichen Duncan; sie locken nur seine schlummernden Gedanken an das Licht, oder besser an die Nacht. Mit der uralten Lust am Schaden raunen sie ihm Prophezeiungen, deren glänzendste Macbeth selber erfüllen möchte — so ist es ihm durch die Gedanken gezogen, so hat es ihn wohl aus seinen Träumen aufgeschreckt, so mag es ihn auf dem Schlachtfelde durchzuckt haben, als er sich und nur immer sich als Besieger der Kernen, der Galloglassen, des grausen Macdonald und des Norwegenkönigs Sweno sah und preisen hörte. Die Hexen finden, das wissen sie, ein für ihre Worte schon zubereitetes Gemüth. So nebenher weissagen sie auch dem Banquo, aber den Macbeth suchen sie

auf. Mit vollstem Recht weisen fast alle Shakespeare-Interpreten darauf hin, daß Macbeth bei dem dreifachen Orakel zusammenschrickt. Mit Recht sieht der kluge, vorsichtige Banquo in diesem Schrecken einen Widerspruch mit der schönen Verheißung. Dies Erbeben ist das Gefühl des Ertapptseins. Wäre Macbeths Seele ganz unvorbereitet — der große Held, der nie erschrickt als vor seinem Gewissen, würde sich wohl verwundert, nie aber entsetzt haben. Und giebt es etwas Meisterlicheres, als die Unterredung der beiden Feldherren nach dem Verschwinden der Hexen? Man beachte, wie sorgfältig Macbeth es vermeidet, das ihm geweissagte Königthum fest anzuschauen und mit seinem Genossen darüber zu sprechen.

Macbeth. Eure Kinder sollen Könige werden.
Banquo. Ihr selbst sollt König sein.
Macbeth. Und Than von Cawdor
Dazu; so war es doch?
. . . . . .

Und weiter, nachdem die beiden Edlen, Rosse und Angus, ihn als „Than von Cawdor" begrüßt:

Macbeth. . . . Hofft ihr nicht, eure Kinder werden Könige,
Da jene, die mich Cawdor nannten, ihnen
Nichts Mindres prophezeit?

Wieder läßt er den König fort, und wieder ist es Banquo, der ihn diesmal in einer fast schon warnenden Antwort darauf hinweisen muß. Kann sich die Verlegenheit des bösen Gewissens klarer als in diesem Verschweigen wiederspiegeln? Und wäre noch ein Zweifel — nachdem das Schlimmste schon erfüllt ist, als Duncan schon verwest und Banquo mit frischblutenden Wunden im Graben des Schloßparks liegt, spricht die Hekate es mit dürren Worten aus, daß Macbeth nicht das Werk der Hexen, sondern nur das seine thue. Das ist auch in einem Shakespeareschen Drama selbstverständlich und sollte es in jedem sein. Selbst schafft sich der Held Glück und Unglück. In seiner Brust sind seines Schicksals Sterne, kein über ihm waltendes Fatum führt ihn taumelnd, widerwillig den dunklen Weg. So sind denn die Hexen nicht die Schöpferinnen seiner Gräuel, sondern

nur die Verkünderinnen der Schicksalsstimme seines eigenen Innern, die, echt poetisch, echt dramatisch, nach außen setzen, was sich im verborgenen Schrein des Herzens abspielt, beredte und eilfertige Deuterinnen der krausen Kabbala, deren verworrene Zeichen in der Menschenbrust wüst und planlos durcheinander liegen.

Damit ist natürlich der Mord des Duncan weder schon geplant, noch ist er vollends beschlossene Sache, wie, mir unbegreiflicher Weise, Bodenstedt will, dessen Einleitung zu seiner Uebersetzung leider eine Reihe von mit dem Stücke in offenbarem Widerspruch stehenden, gesuchten Behauptungen ist. Das Nächste bei Macbeth ist, seiner phantasievollen Natur gemäß, ein völliges Versinken in die sich ihm plötzlich wie vor dem leiblichen Auge eröffnende Welt grauenvollster Gedanken. Er ist ganz abwesend, so völlig außer sich gesetzt, daß er die Boten seines neuen Glückes fast vergißt. Will er sich auch mit den Worten „Dank für eure Mühe" — und „Dank, ihr Herren" zu einer bloßen Höflichkeitsbezeugung zwingen — es gelingt ihm nicht, er verliert sich völlig, und Banquo, der den Grund kennt, muß den erstaunten Lords zurufen „Seht, unser edler Freund steht ganz verzückt." Zugleich aber beginnt in seiner Seele ein Kampf, so schwer, so keuchend und qualvoll, daß ich nicht fasse, wie man seine Bedeutung für den Charakter des Helden verkennen kann. Der Mann, der seine Feinde wie Spreu verjagt, der im Felde bis auf die Knöchel in Blut gewatet hat, er zittert jetzt vor der bloßen Mordthat des Gehirns, er fühlt, „ganz gegen seine Natur", das Herz an die Rippen schlagen. Bislang war er, was er ist, ganz: ein Mann, ein Held, dessen Weg eine helleuchtende Spur bezeichnet. Nun öffnet sich ihm plötzlich eine Straße, auf der er die gewonnenen Ehren verlieren, auf der er unter den Mann hinabsinken soll. („Wer mehr wagt, ist keiner.") So ungewohnt ist es ihm, die Zuckungen seines Ehrgeizes als geharnischte Männer, im grausen Gepränge der Thatsachen vor sich zu sehen, so unberührt ist sein Wille noch jetzt, daß er, bis in's tiefste Mark erschüttert, alle Herrschaft über sich verliert. Bald weist er sie mit voller sittlicher Entschiedenheit zurück („Will das Geschick zum König mich, so kröne mich das Geschick auch

ohne mein Dazuthun"), bald vertröstet er sich sanguinisch auf die abstumpfende Macht der Zeit („Zeit läuft und Stunde durch den rauhsten Tag"), endlich wendet er sich mit den gewichtigen Worten „Denkt an das Vorgefallene" und dem Vorschlag, bei günstiger Muße freier darüber zu sprechen, an Banquo, der, wie immer vorsichtig und hofmännisch „Sehr gern" antwortet. Damit verläßt er die Scene, um — sofort auch einen Schritt weiter zu gehen und — où est la femme? — den bedeutsamen Brief an seine Frau zu schreiben. Die Hexen begannen die schwarzen Fäden zum Gewebe zu schlingen; die Lady führt das Werk fort. Daß aber der Brief nur in dem Zwischenraum der dritten und vierten Scene geschrieben sein kann, geht zweifellos daraus hervor, daß Macbeth in der vierten Scene vom König Abschied nimmt, um diesen als Gast seiner Gemahlin auf Schloß Inverneß anzukündigen, also zum eiligen Ritt zu Pferde muß, daß aber der Brief, mit welchem die Lady die fünfte Scene eröffnet, von der Ankunft Duncans, die in derselben Scene erst ein Bote berichtet, noch Nichts enthält, was, wäre er *nach* der vierten Scene geschrieben, selbstverständlich nicht möglich wäre. Darum ist auch in der Stufenfolge der Entwicklung Macbeths der Brief vor der vierten Scene zu betrachten, die Bodenstedt Veranlassung giebt, die bedenklichsten Schlüsse auf Macbeths Charakter zu ziehen.

Der Brief, von dem wir nur den Schluß hören, ist mehr als eine sachliche Mittheilung der Begegnung mit den Hexen. Er klingt einfach, fast trocken, aber er wird unendlich beredt durch das, was er verschweigt. Macbeth bringt es nicht über sich, der „theuren Genossin seiner Größe" die unruhigen Wallungen seines Herzens zu zeigen; scheu, verlegen, hüllt sich der verbrecherische Gedanke, der sich langsam immer weiter ausgestaltet, nur in das vielsagende „Leg' es an dein Herz". Es ist, als wagte der Gewaltige nicht, seinem Weibe in die Augen zu sehen, als gäbe er ihr, mit abgewandtem Haupte, den bedeutenden Wink, den die Lady (das weiß er) nicht ungenutzt lassen wird. Dieser beklommenen Fassung, diesen kargen Wendungen entsprechen auch die vollkommen gleichgearteten, ruckweise den Lippen entfahrenden Worte bei seiner Ankunft: „Theures Weib, Duncan kommt her

zur Nacht" —, auf die Frage der Lady „Wann geht er wieder?" — ein „Morgen, wie er denkt" — endlich ein abwehrendes „Wir sprechen noch davon" — das ist Alles. Wer hierin schon einen völlig ausgereiften Mordplan erblicken will, wer dies Angesichts der großen Scenen der beiden Gatten im ersten und zweiten Act vermag — mit dem ist nicht zu rechten. Und doch thut das Bodenstedt, der in Macbeth einen Mann sieht, dessen Vorsätze auch schon „so gut wie gethan" sind und der mit vollendeter Heuchelei, mit der Sicherheit des ausgelernten Verbrechers seine Opfer in's Garn lockt. Gerade darin besteht aber das Problem dieses großen Werkes, daß wir den verbrecherischen Keim allmählich wachsen und ausreifen sehen, daß der Macbeth der letzten Acte erst zu dem geworden ist, was Bodenstedt schon von Anfang an fertig in ihm erblicken möchte. Wer in dem Macbeth der Hexenscene, in dem der Mordnacht keinen Unterschied erblickt, wer nicht in der furchtbaren Selbsttäuschung der Worte: „Was schuldvoll anfing, kräftigt sich durch Schuld", in dem grauenvollen „Wir sind in Thaten dieser Art noch Kinder" nach dem Erscheinen von Banquos Geist zwei neue Staffeln, wiederum eine neue in dem verhärtenden „Von nun an sei der Erstling meines Herzens der Erstling meiner Hand" (NB. von nun an!, also erst im vierten Acte, während Bodenstedt diese ruchlose Fertigkeit bei dem Helden schon im ersten Acte finden zu müssen glaubt), endlich in der vollständigen Ertödtung jedes Gefühls, jeder sittlichen Empfindung im Schlußact die entsetzliche Vollendung des blutigen Werdens erblickt, der hat die Seele der Tragödie nicht erkannt. Was aber die Heuchelei anbetrifft, so fällt dieser Vorwurf mit dem Glauben an die Vollendung des Mordplans in Macbeths Herzen schon im Anfang des Stücks. Daß er den König seiner Ergebenheit, seiner Vasallentreue versichert, die er so eben noch auf das Glänzendste bethätigt, ist nur natürlich — noch ist er ja von ihr keinen Schritt breit durch die That abgewichen, noch empfindet er, was ihn in der Mordnacht wieder durchschauert, in tiefster Seele die milde Güte Duncans, dem zu dienen, für den sich zu opfern Wonne sein muß. Mahnt ihn diese Erinnerung dicht vor der Begehung der blutigen That, so

kommt sie ihm auch jetzt (in der vierten Scene des ersten Actes), als er zum ersten Male nach der Schlacht und nach der Weissagung der Hexen mit dem König zusammentrifft. Er sieht ihn vor sich, den zu tödten seine Gedanken schon beschäftigt waren — mächtig regt der gute Engel seine Schwingen, und die „loyalen Betheuerungen", aus denen nach Bodenstedt der vollendete Heuchler sprechen soll, sind mit viel besserem Recht als der laute Kampf gegen die bösen Gewalten zu deuten, die zum Schweigen zu bringen Macbeth immer auf's Neue und immer erfolglos versucht. Daß er auf dem Wege zum Verbrechen, nach dem festen Beschließen und dem Begehen des Mordes der Lüge anheimfällt, das ist nur die verderbliche Consequenz, die jede Unthat nach sich zieht. Aber Kreyßig hat vollkommen Recht, wenn er auf der muthigen und männlichen Stirn des Helden das Adelszeichen der inneren Wahrhaftigkeit erblickt, wenn er von seiner langsam zerrüttenden Seele sagt, „sie kehre, sich selbst überlassen, im geheimen Rath des Herzens auf der Stelle zur Wahrheit zurück." „Wir betreffen sie nimmer auf der eigentlichen Feiglings-Sünde, auf dem Bestreben, sich selbst über die Natur des eignen Treibens künstlich zu täuschen." „Die tief verdammenswerthe That des Meuchelmörders" nennt Macbeth sein Verbrechen, noch ehe er es begangen.

Mit furchtbarer Gewalt nähert sich das Geschick des Helden in immer engeren Kreisen seiner Erfüllung, die mit Duncans Ermordung gegeben ist. Dieser eine Stein hinweggeräumt — und mit rasendem Laufe stürzt donnernd der Berg in's Thal. Immer aber ist Macbeth der Held, der nicht zum Mörder geboren ist. Er hätte wie der oberste der Gefallenen in den lichten Räumen der goldenen Ehre wohnen können; da regt sich in seiner Kraft der Keim des Ehrgeizes, der einzige Sporn für seinen blutigen Vorsatz, er entwickelt sich und stürzt ihn wie den „schönen Morgenstern" in den Höllenschlund. „Voll von Milch der Menschenliebe" — so kennt ihn seine kluge und rücksichtslose Frau. Als der König, der leutselige, vertrauensvolle Greis, sein Haus betreten, als die That sich ihm aufzudrängen scheint, da schaudert er vor ihren Folgen zurück — vor den Folgen der marternden

Gewissensangst, der sittlichen Verwilderung, vor dem eignen Gräuelbilde, das ihm seine rastlos arbeitende Phantasie im Spiegel der Zukunft zeigt — denn welche andern, welche leiblichen Folgen scheute ein Krieger, ein Held wie Macbeth? Doch nicht etwa den Tod? „Wir wollen nicht weiter geh'n" — so versucht er auf's Neue von sich zu weisen, was ihn mit der listigen Gewalt der Weiberzunge bestürmt. Und nun jene wilden, an's tiefste Herz greifenden Selbstanklagen, das fast wollüstige Wühlen in der Wunde, die er seiner Tugend, seiner Mannheit geschlagen, unmittelbar nach vollbrachter That! Er kann nicht Amen sagen, als der trunkene Kämmerer im Halbschlaf „Gott schütz' uns" lallt.

„Warum konnt' ich nicht Amen sagen?
Ich brauchte Gottes Schutz so sehr, und Amen
Blieb mir im Halse stecken."

Er sieht sich um Schlaf und Ruhe betrogen. Das Glück des ruhigen Gewissens, der Frieden seiner Nächte ist für immer dahin. „Macbeth mordet den Schlaf, den heil'gen Schlaf!" Er wagt es nicht, seiner That zum zweiten Male in das blutbefleckte verzerrte Gesicht zu sehen — seiner That, nicht der Leiche Duncans, denn einen Macbeth schrecken Leichen nicht. Und als es am Südthor wieder und wieder pocht, als der Morgen hereinbricht und der einst so sichere Mann in das Haus zurückkehrt, um seine Hände von Blut zu reinigen und dann, wieder in den Schloßhof zurückkehrend, ein neues Leben voll inneren Zwiespalts zu beginnen — da hat er noch den tiefen Seufzer: „Mir wäre besser, mich selbst nicht mehr, als meine That zu kennen! — Poch Duncan aus dem Schlaf! O, daß du 's könntest!"

Was soll man nun aber sagen, wenn Bodenstedt allen Bedenken Macbeths vor der That, wie seinen Wehrufen nach dem Morde den sittlichen Charakter abspricht und über die Schilderung, die das eigene Weib von dem Helden entwirft, damit hinweggeht, daß er behauptet, die Lady habe Macbeth mißverstanden? In Bezug auf den letzten Punkt müßte meines Erachtens als unumstößliche Regel gelten, daß die Charakteristik, die eine im Kunstwerk auftretende Person von einer andern entwirft, als die

vom Dichter entworfene Charakteristik anzusehen ist, wenn nicht durch ausdrückliche Hinweise ein Irrthum der die Charakteristik entwerfenden Person als beabsichtigt zu Tage tritt. Wohin käme man auch, wenn die Fingerzeige, die der Dichter auf solche Weise dem Verständniß der Persönlichkeit des Helden und damit des ganzen Dramas giebt, wieder willkürlicher Deutung Preis gegeben werden dürften? Eine Täuschung der Lady, die so leicht, mit zwei Worten hätte begreiflich gemacht werden können, wird aber im Verlauf des ganzen Stückes durch Nichts dargethan, vielmehr wird ihr Urtheil durch Macbeths Verhalten zu der Mordthat vollkommen bestätigt. Wenn es aber heißt, ihn peinige nicht das begangene Verbrechen, sondern nnr die daraus entspringenden beunruhigenden Folgen — so möchte ich mir doch erlauben zu fragen, wie dies Beides zu trennen ist? Verlangt etwa die Reue, die Bodenstedt sogar in den Worten „Warum konnt' ich nicht Amen sagen?" nicht zu erblicken vermag, daß der Held beklagt, das Böse gethan zu haben, weil es böse ist, vom Guten gewichen zu sein, weil es das Gute ist? Das wäre eine doctrinäre, völlig unpraktische Unterscheidung! Von den menschlichen Thaten, den besten und schlechtesten, sind die Eigeninteressen nicht zu trennen. Von den Folgen der That — den inneren Folgen — beunruhigt werden: das ist eben das Gewissen; nach ihrem Geschehen um der unmittelbar eintretenden Gewissensfoltern willen die That ungeschehen wünschen — das ist eben Reue. Ein hartgesottener Sünder wäre beider Empfindungen unfähig. Was in Macbeth gegen die That aufschreit, das ist sein guter Geist, der nun, unrettbar verloren, den verhängnißvollen Sturz gethan hat. Und was ihn weiter treibt, das ist immer die eine erste Unheilsthat. Ihm, dem Sanguiniker, dem Sohne der Phantasie, dem Hallucinator, den der wesenlose Dolch, den er vor sich zucken sieht, in Duncans Schlafgemach treibt, ist es ein Leichtes, mit rasch geschäftiger Erfindung auszusinnen, was ihn zum Morde der Kämmerer getrieben, oder was seine Creaturen bewegen soll, den Banquo niederzuschlagen. Dieser und Fleance müssen fallen. Fleance ist Banquos Sohn, Banquo könnte noch Kinder zeugen, denen die Krone zu Theil werden möchte. Es ist nicht niedrige

Scheelsucht, die ihn zur Vernichtung dieser Beiden treibt. Sei es nun, daß man die Möglichkeit annehmen wolle, Macbeth, der kinderlos ist, habe noch Hoffnung auf eine Nachkommenschaft, die den blutig erworbenen Scepter ererbe, sei es, daß man dieses Glaubens nicht sei — immer ist es doch die erste That und der nagende Gedanke, sie vergebens gethan zu haben, die das neue Verbrechen erzeugt. Es ist, als wolle Macbeth sich den Mord Duncans verdienen, als entsetze er sich davor, ihn um Nichts, um gar Nichts begangen zu haben. Und als auch diese That zur Hälfte gelungen, als der Geist des ermordeten Banquo den alten Macbeth wachruft, der „in Thaten solcher Art noch ein Kind" selbstvergessen sein eigener Verräther wird, als er auf dem blutbesprengten Pfade weiter wandelnd in jedem Hause seine Spione hält, Männer, Weiber und Kinder in heller Raserei erwürgen läßt, da macht er alles Schreckliche wenigstens dadurch in etwas wett, daß er, nun der Verbrecher in ihm gekrönt ist, Lüge und Wahnglauben fahren läßt und bei der moralischen Verdumpfung und der Gemüthsverhärtung, in der ihn selbst der Tod seines Weibes nicht mehr bewegt, einen Trotz und eine Heldenhaftigkeit bewahrt, die ihm bis an das Ende unser Mitgefühl sichert. Er will kämpfen, bis ihm „das Fleisch von den Knochen" gehackt ist", und er thut es auch. Aber selbst durch das dürre, falbe Laub seiner letzten Lebenstage zieht es noch wie ein klagender Lufthauch. „Ich habe lang genug gelebt! — Und was das Alter schmücken sollte, wie Gehorsam, Ehre, Liebe, treue Freunde, darf ich nicht hoffen!" So stirbt er, allein, der Schrecken aller Gerechtgesinnten, aber bis zum Tode ein Mann!

Eng verwachsen mit dem Geschick des Helden und unzertrennlich von ihm ist das der Lady Macbeth. Auch ihr Bild ist von großartigstem Wurf, das Colorit stark bis zur Grellheit, die Zeichnung zu Gunsten der Hauptperson aber minder vollständig und unzweideutig. In dem ehrgeizigen Streben eins mit dem Gatten ist sie doch als Charakter in allen Stadien seiner Laufbahn sein vollkommenes Widerspiel. Wenn er schwankt, ist sie entschlossen, wenn er zweifelt, glaubt sie; wenn er vor dem Anblick der begangenen That zittert und zagt, bewahrt sie eine

eiserne Stirn; er ist nervös-phantastisch und sieht vor seinen Wahngebilden die Wirklichkeit nicht — sie hält sich mit nüchternem, sichrem Blick an das Gegenwärtige. Als er mit dem Anwachsen seiner blutigen Schuld in die Prahlerei der Sünde geräth, wird sie wortkarg und verschlossen, je mehr er sich fest auf sich selbst stellt, tritt sie zurück, und als er „in Thaten dieser Art" den Gipfel erklommen und seine ganze Mannheit wieder gefunden hat — da bricht sie zusammen. Die Lady Macbeth der zweiten Hälfte des Stücks bedarf keines besondren Commentars, aber der ersten hätte ein Lichtstrahl des Dichters nicht schaden können. Es ist denn ja auch bekannt, daß die Deutungen dieser erstaunlichen Erscheinung nach allen Richtungen auseinander gehen. Nach den Einen ist sie im Gegensatz zu Macbeth, dem werdenden Verbrecher, die fertige Incarnation des Mordes, der grauenvollsten Mißachtung der fremden Existenz auf Kosten der eigenen Interessen, ohne Rücksicht, ohne Bedenken, entsetzlich gesteigert durch die völlige Vernichtung der weiblichen Seele in dem weiblichen Körper — nach Andern das liebende Weib, das für den Gatten und nur um seinetwillen eine Ueberlast auf die eigenen Schultern wälzt, mit dem dem Weibe eigenen Schwung des Affects sich bis zur Krisis aufrecht hält, um dann unter dem Unmöglichen zusammenzubrechen. H. Köster nennt sie im Shakespeare-Jahrbuch, Band I, p. 157 ff. älter als Macbeth (warum?), den sie schon in ihrer früheren Ehe (bestand eine solche?) verbrecherisch an sich gelockt haben soll, „eine hagere Gestalt von dämonischer Sinnlichkeit", unter deren „Wittwenfaust" Macbeth sich hat fügen und bücken müssen, ein Weib, das ihm den Frieden des Hauses vergiftet, eine Gräuelthäterin, die auch nicht einen Funken Neigung verdient. Und F. A. Leo tritt in der Einleitung zu seiner Uebersetzung des „Macbeth" (Berlin 1871) für die Lady in die Schranken, in der er die stolze und liebende Frau erblickt, die für das Wachsen der Größe des Gatten opferfreudig ihr ganzes Selbst einsetzt, mit dem klaren Bewußtsein, daß der Weg zum Throne sie „von den ruhigen Gefilden der Gewissensreinheit" für immer hinwegführen wird. Aber, so fragt man doch: wenn das Erste, warum erfahren wir

nicht, wie ein Weſen geworden iſt, das allem menſchlichen Maß zum Hohn ſelbſt das weiblichſte der Gefühle, das Mutter-gefühl, in einem nirgend ſonſt, ſelbſt in den Untiefen des Lebens zu findenden Grade der Rohheit von ſich ſchleudert:

„Ich hab' geſäugt, und weiß, wie ſüß
Die Liebe zu dem Kind iſt, das man nährt,
Doch würd' ich, während mir's ins Antlitz lächelt,
Die Bruſt ihm vom zahnloſen Munde reißen
Und ihm das Hirn zerſchmettern, hätt' ich's ſo
Geſchworen, wie du jenes ſchwurſt."

Wenn aber das Zweite richtig iſt: wo ſind die ſicheren Anzeichen dieſer verſöhnenden und verklärenden Deutung? Für die Extreme der Auffaſſungen pflegt die Ohnmacht der Lady in der dritten Scene des zweiten Actes von ausſchlaggebender Bedeutung zu ſein. Jene halten ſie für fingirt und machen die Lady damit zur verſchmitzten Comödiantin, dieſe ſehen in der echten Ohnmacht den gültigſten Beweis für die nervöſe Weiblichkeit der Lady, die ſie nicht als gewaltthätiges Mannweib, ſondern als zarte, blonde, ſenſible junge Frau bilden möchten. Zu der erſten Auffaſſung bekennt ſich Schiller, fein und geiſtvoll vertritt die zweite u. A. der Berliner Profeſſor Carl Werder. Beides ſcheint mir zu weit gegangen. Denn einmal iſt die Lady während der Mordnacht keineswegs frei von rückſchlägigen Gefühlen, leiſen Mahnungen des entweibten, entmenſchlichten Gewiſſens („Hätt' er nicht meinem Vater ſo geglichen im Schlaf, ich hätt' es ſelbſt gethan" — und das ahnungsvolle Wort „Dergleichen Thaten darf man hinterher nicht ſo beſchau'n — man käme ſonſt von Sinnen"); anderſeits aber kennt Macbeth ſein Weib offenbar in der Unerſchrockenheit, der Kühnheit ihrer Natur, der Conſequenz ihrer Pläne ganz und gar. Wozu ſonſt der Brief? Woher ſonſt ſein Wort:

„Gebier mir Knaben nur!
Aus deinem unſchreckbaren Kernſtoff ſollte
Nur Männliches entſteh'n! — ?

Vielleicht liegt hier wirklich einmal die Wahrheit in der Mitte. Daß die Lady bis zum Morde Duncans gewiſſermaßen gegen ihre eigene Natur handle, dagegen ſpricht der Umſtand,

daß sie im dritten Act, also nachdem das Ziel, um dessentwillen sie sich so furchtbar angespannt, erreicht ist, noch ganz als die nämliche erscheint. Hat sie es auch nicht mehr nöthig, den gelehrigen Gemahl zum Morde Banquos anzustacheln wie zu dem des Königs, so antwortet sie doch auf Macbeths Worte „Banquo und Fleance leben" das gar nicht mißzuverstehende „Doch ohne Bürgschaft auf Unsterblichkeit", und fragt sie auch „Was soll geschehen?", so kann es doch Keinem in den Sinn kommen, zu glauben, sie verstände nicht, daß es auf das Leben jener Beiden abgesehen sei. Macbeth erwartet sogar von ihr, sie werde „die That bejubeln". Vollends während des Bankets zeigt sie sich von einer Entschlossenheit und Sicherheit, die noch ganz die der ersten Acte ist. Ja, voll, man möchte sagen, sittlicher Entrüstung, raunt sie dem durch den erscheinenden Geist ganz außer sich gesetzten Gatten etwas von Thorheit und Schande. Auch in ihr mag sich der Gewissenswurm geschäftig schon geregt haben, der sie bald darniederwirft, aber jetzt, auf dem Gipfel der Wünsche, vor dem ganzen Hofe, wo es zu scheinen, zu repräsentiren gilt, bekleidet sich das Verbrechen in ihr dem Charakter des Weibes gemäß noch einmal mit dem ganzen schauspielerischen Gepränge der Heuchelei. Und gerade jetzt, wo es gilt, verräth sich Macbeth, der Mann, so deutlich, daß keinem der Höflinge der leiseste Zweifel über die blutigen Thaten, die hier geschehen, mehr bleiben kann. Es ist ein Sich-Selbst-Vergessen, wie es dem Hallucinator Macbeth, eben diesem einzelnen Individuum, entspricht, aber wenn man bedenkt, daß er bis zuletzt nicht versteht, sich zu verbergen und zu verstellen, und gerade seine letzten und grausamsten Verbrechen mit der furchtbarsten Offenheit zur Schau trägt, dann enthüllen sich uns in dem Gegensatz der Entwicklung der beiden Gatten zugleich die allgemeingültigen Typen des verbrecherischen Mannes und der verbrecherischen Frau in großen, sichren Linien, die im Wesentlichen immer und überall wiederkehren werden.

Denn die Lady ist und bleibt ein Weib, ein Weib, das geliebt und geboren hat. Ihre Ohnmacht braucht so wenig ein Kunstgriff zu sein, wie ihr Nachtwandeln es ist, in dem der beladene Geist stöhnend verräth, wie unsäglich viel er verborgen

hat und seiner Natur nach verbergen mußte. Macbeths Phantasie versinnlicht sich die Schrecken wachend, sie bemeistert sich, verschließt Alles im tiefsten Schrein des Innern — und erst, als ihre Herrschaft über ihre Sinne schwindet, offenbart sie ihre dunkle Welt. Sie mag gehofft haben, mit der Erlangung der Königskrone sei Alles abgethan, nur Duncan sei zu ermorden, aus seinem Blute aber entkeime für sie und ihren Heldengemahl ein stetes Glück und nicht „the doubtful joy", die sie beklagt. Sie hat sich geirrt. Verstummend sieht sie, auch sie, sich an der bei jeder Frau so leicht zu findenden Grenze der Logik angelangt. Nun ist es ihr Mann, der die Consequenzen seiner Thaten zieht, nicht mehr sie. Sie kann nicht mehr. Immer fremder werden sich die Genossen des Verbrechens — sie endet in Verzweiflung, unbeklagt von dem Gatten, für den sie das Aeußerste gethan. Nicht in ihrem Manne (wie Bodenstedt will, der seine Auffassung von dem Charakter Macbeths verfolgend, glaubt, die Lady sänke aus Ueberraschung über die Verstellungskunst ihres Gemahls in Ohnmacht), in sich selbst hat sie sich getäuscht. Ihr Unglück giebt ihr unser Mitleid. Ihr Ende ist tief tragisch.

Steht schon die Lady in der Vertheilung der Personen zurück, um dem Helden die künstlerische Herrschaft nicht zu schmälern, so ist dies in noch erhöhtem Grade bei den nächst wichtigen Nebenpersonen, Banquo und Macduff, der Fall. Nur daß die Charakteristik dieser Beiden, von denen der Eine an der Wiege der Verbrechen Macbeths, der Andere an ihrem Sarge steht, ohne Zweifel bleibt und sich aus einer Reihe feiner, durch das ganze Stück verstreuter Bemerkungen lichtvoll ergiebt. Macbeth entwirft von Banquo im dritten Act ein bedeutendes Bild. Er fürchtet ihn, er spricht von seiner königlichen Art und scheut sich nicht, zu bekennen, daß er sich vor ihm beuge, wie Marc Anton vor Caesar. Nichts Geringeres! Banquo ist klug und fein, ein Mann, von dem man es sich, auf Macbeths Worte und sein Auftreten im Stück gestützt, versehen kann, daß er weitreichende Pläne entwirft und sie ohne Ueberstürzung, zuwartend, den richtigen Augenblick erfassend, zur Reife bringt. Er hat etwas Leisetreterisches, einen Zug vom Schranzen, er macht sich, immer

liebenswürdig und entgegenkommend, ohne servil zu werden, zum Echo Andrer und ist auf jede Frage, auf jeden Vorschlag mit einem „Ja“ bei der Hand. Duncan gebraucht in der vierten Scene des ersten Actes ein Bild, er habe Macbeth gepflanzt und werde sorgen, daß er wachse. Banquo nimmt es sofort auf. Duncan beginnt die sechste Scene mit dem wunderbar ergreifenden „Dies Schloß hat eine angenehme Lage“ — Banquo spinnt den Gedanken sofort weiter, und spricht des Langen und Breiten von dem Nesterbau der Schwalbe. In der ersten Scene des zweiten Actes ist er es, der von den Zauberschwestern mit Macbeth zu reden beginnt. Als dieser ihm den Vorschlag einer Unterredung über die Prophezeiung macht, salvirt er sich mit einer moralischen Clausel, ist aber im Uebrigen bereit, „Rath anzunehmen“. Er zweifelt nicht im Mindesten an Macbeths Urheberschaft des Königsmordes — sobald dieser sich ihm jedoch nähert, ist er ganz Glätte und Ergebenheit. Auch ihn beschäftigt die Weissagung unablässig. Im Beginn des zweiten Actes betet er mit augenfälligem Bezug „Güt'ge Mächte! Wehrt von mir ab die sträflichen Gedanken, die gern im Schlaf uns nah'n“, nach Duncans Ermordung fühlt er sich wie zur Vertheidigung aufgefordert („Ich steh' in Gottes großer Hand, und so bekämpf' ich den verrätherischen Anschlag verborg'ner Bosheit“), im ersten Monolog des dritten Actes endlich schmeichelt er sich zuverlässig mit der Hoffnung, die Weissagung, die sich an Macbeth erfüllt, werde auch an ihm zur Wahrheit werden. Es ist nur consequent, wenn man annimmt, die Hexen, die dem Macbeth nur den Spiegel seines eignen, zum größeren Theil von ihm zu wollenden und zu vollendenden Geschicks vorhalten, seien auch für Banquo nur die Verkünderinnen der in ihm wurzelnden Geschicke, nicht aber eines von seiner freien Persönlichkeit unabhängigen Fatums. Er hat wohl Recht, weder die Gunst der Dämonen zu suchen noch ihren Haß zu fürchten, aber er ergreift doch nicht begierdelos ihren Mantelsaum, um sich selbst und seine Zukunft, von ihnen offenbart, vor sich erscheinen zu sehen. Was sie ihm weissagen, entspricht seiner Persönlichkeit und dem, was man von ihm zu erwarten hat. Es ist der kalte, vom brausenden Blute unbethört

arbeitende Verstand, der seinen Wünschen langsam die Stätte bereitet. Gern nimmt er mit dem geringeren Platz vorlieb, gern ist er minder „glücklich" als Macbeth — sieht er doch die Hoffnung vor sich, wenn auch nicht mehr sich, doch seinem Geschlechte einen Thron zu sichern. Er wird schon seine Saaten ausstreuen, Fleance wird fortführen, was der caesarisch planende Vater begonnen. Und wenn Banquo bei der Prophezeiung nicht wie Macbeth in fieberhafte Erregung verfällt, so ist das nicht etwa ein moralischer Vorzug — seine Stellung, seine Aussichten sind ganz andere als die seines leidenschaftlicheren Genossen; er hat keinen Grund, sich zu erhitzen und verzückt zu werden — würde er es, er würde sich selbst und dem Orakel widersprechen. Daß er aber zu sinnen und im Stillen zu planen nicht abläßt, beweist sein gebetgleicher Seufzer im Anfang des zweiten Actes zu voller Genüge. Auch sein Ende hat einen tragischen Anflug. Seine weltkluge Weisheit vermag nicht ihn vom Tode durch Tyrannenhand zu bewahren; über seine still keimende Saat weg braust der Sturmwind Macbeth — aber noch im letzten Moment sichert er sich, halb instinctiv, die Erfüllung seiner Hoffnungen, indem er mit dem Gedanken an Macbeth seinen Sohn zur Flucht mahnt. „Flieh', mein theurer Fleance!"

Ganz anders Macduff. Er kann aus seiner Gesinnung kein Hehl machen, er ist ehrlich, ein wenig trotzig und mürrisch, ein Mann der Opposition. Bis in's Innerste getroffen, kündet er mit lauter Klage, der erste Zeuge des blutigen Anblicks, Duncans Mord. Ebenso wenig wie die übrigen Edlen, die sich geschmeidig dem neuen Joche fügen, den Zusammenhang der That klar übersehend, hegt er doch eine Antipathie, die er nicht zu bemeistern vermag. Sein Charakter trennt ihn völlig von dem Macbeths. Er ist es, der auf die Nachricht, Macbeth habe die Kämmerer getödtet, ein impulsives „Warum thatet ihr's?" dazwischenwirft. Unwillig entzieht er sich dem Krönungsfeste und scheidet mit den Worten, die dem ahnungslosen Rosse befremdlich genug klingen mögen:

„Mögt ihr nur Gutes dort (in Scone) erblicken! Lebt
Denn wohl! Vielleicht, daß uns die alten Röcke
Bequemer als die neuen saßen!"

Als Macbeths Tyrannei offen zu Tage tritt, entzieht er sich, der Mann der rauhen Pflicht, den schönen Rechten des Herzens, dem Idyll der Familie. Die einfache und gerade Art, mit der er auf Malcolm einredet, ist ebenso echt, wie sein Verstummen, nachdem er, der aus seinem Herzen keine Mördergrube zu machen versteht, erfahren, daß dieser ihn ausgehorcht und mit ihm gespielt hat. Immer ganz, stahlhart und knorrig, ist er in den Ausbrüchen seines Schmerzes, der mühsam nach Worten ringt, ebenso ergreifend und wahr, wie in der ingrimmigen Art, mit der er, der Berufenste unter Allen, den großen Racheact vollzieht.

Auch den übrigen Personen hat der große Dichter je nach ihrem Antheil an der Handlung, ihrer Stellung im Stück ihren gemessenen Platz gegeben. Die ehrfurchtgebietende Gestalt des königlichen Greises, Malcolms reine, von den Schatten der Trauer und der ängstigenden Zweifel leise verdunkelte Jugendlichkeit, das Heldenthum der beiden Siward, der bedächtige, um sein Leben besorgte Arzt, Alles kommt zu klarer zweifelloser Erscheinung. Nur die schottischen Edlen, die Lenox, Angus und Genossen stehen als Schablonen im matten Hintergrunde — bloße Typen des energielosen Adels, der sich der neuen Herrschaft gegen Recht und Ehre widerstandslos unterordnet. Der gewaltige Sturmschritt der Haupthandlung erholt sich wohlthuend in der großen Unterredung Macduffs mit Malcolm, aber auch durch sie weht es klagend und ahnungsvoll wie der Windhauch durch Cypressen; schaudernd und zögernd steht er vor der entsetzlichen, aber nicht zu entbehrenden Scene der Lady Macduff still. Die Sprache ist von herrlichster, satteste Poesie und Kraft; nur selten wuchert sie allzu üppig in Bildern, nur einmal, in der viel erörterten Pförtnerscene, ergeht sie sich in unnützen und erkältenden Wortwitzeleien. Angenommen einmal, die ganze Rolle dieser lustigen Person rühre, so wie sie dasteht, von Shakespeare her, also auch die Silbenstecherei ihrer schlechteren, zweiten Hälfte, die zwar durchaus dem Charakter des Shakespeareschen Wortwitzes entspricht, psychologisch aber, für den Trunkenbold, ebenso wenig möglich ist wie das Geplapper des aus schwerem Rausch erwachenden Christoph Schlau in der Einleitung der „Wider-

ſpenſtigen" — welch' künſtleriſchem Motive verdankt ſie ihre Entſtehung? Dem Contraſt, ſollte man denken. Es könnte nun in der That das Entſetzen der voraufgegangenen Scenen Macbeths und ſeines Weibes mit den Schreckniſſen des Sturmes in der Natur und im Herzen des aus allen Fugen gebrachten Mörders nicht beſſer als durch den völligen Gegenſatz ahnungsloſer Luſtigkeit oder Friedfertigkeit verſtärkt werden — ſo erſcheint uns das Grauen, das ſich im Schloſſe vorbereitet, doppelt furchtbar, wenn wir an den Neſterbau der Schwalbe und die milde, erquickende Abendluft gemahnt werden — aber dieſe Wirkung hat mir der Shakeſpeareſche Pförtner auf die Länge nicht zu verſchaffen vermocht. Er beginnt vortrefflich, und, betrachtet man ihn außerhalb des Platzes, den ihm der Dichter gerade an dieſer wichtigen Stelle angewieſen hat, dann ſpricht auch aus ihm, auf ſeine Weiſe und mit ſeinen Worten, der Geiſt und die Geſchäftigkeit der Lady, die Alle, Gäſte und Geſinde, mit betäubendem Getränk in einen Schlaf verſetzt, der ſie und ihren Gatten trotz der furchtbaren Nacht, die jedem Nüchternen den Schlaf verſcheuchen mußte, bei der Begehung des Mordwerks ſo ſicher wie möglich ſtellte. Bis zum zweiten Hahnenſchrei hat der Pförtner gezecht — und ſchwer wie Blei liegt jetzt der Geiſt des Weins auf ihm. So tritt er auf, in ſeiner Trunkenheit an ſeine wüſten Phantaſieen hingegeben und unbekümmert um das immer erneuerte „Poch, poch, poch!", und ſeine erſte Wirkung iſt in der That die des Contraſtes. Aber je länger man ihm zuhört, je mehr man auf ſeine berauſchte Vorſtellung, er ſei Pförtner am „Höllenthor", eingeht, deſto mehr ſchwächt ſich die Wirkung ab. Das iſt kein Contraſt mehr; das berührt ſich zu nahe mit den unterirdiſchen Gewalten, die ſo eben über den guten Engel in Macbeths Bruſt den Sieg davongetragen haben; das ermüdet bald durch ſeine Breite und weicht, ſobald Macduff und Lenox eingetreten ſind, ordinären Späßen, die um ihrer ſelbſt, nicht um des Contraſtes willen niedergeſchrieben zu ſein ſcheinen und die auf der Bühne heutzutage unmöglich wären. Dieſe Rückſicht und die Erwägung, daß der von Shakeſpeare beabſichtigte Gegenſatz auf andre Weiſe noch ſichrer und wirkungsvoller zu erzielen ſei, vielleicht auch

eine natürliche Abneigung gegen den rohen Gesellen mag Schiller veranlaßt haben, einen andren Pförtner an seine Stelle zu setzen, der sein frühes Tagwerk mit einem Morgenliede beginnt:

„Verschwunden ist die finst're Nacht,
Die Lerche schlägt, der Tag erwacht,
Die Sonne kommt mit Prangen
Am Himmel aufgegangen.
Sie scheint in Königs Prunkgemach,
Sie scheinet durch des Bettlers Dach,
Und was in Nacht verborgen war,
Das macht sie kund und offenbar!"

Auch dies ist ein starker, sehr starker und nebenbei (wie die Schwalbe am Gesims des Macbeth'schen Schlosses) erschütternder Contrast, vollends dann, wenn das Lied unmittelbar nach dem Abgang der beiden Gatten hinter der Scene gesungen klar und ruhig in den Morgen hineintönt. Spuren eines Zechgelages zeigt der Schillersche Pförtner zwar nicht und in dieser Beziehung ist der Shakespearesche echter — aber warum soll es wie unter den Edlen (Macduff, Lenox) nicht auch unter den Dienern einen nüchternen Mann gegeben haben? Bedenklicher bleibt schon der Umstand, daß der Schillersche Hüter auch noch einen zweiten Vers seines Liedes zum Besten giebt, ehe er auf das stete Klopfen das Thor öffnet — eine Länge und Unwahrscheinlichkeit, die auf dem Theater jedenfalls zu streichen wäre. Im Weiteren, in dem kurzen Gespräch des Pförtners mit den Thans, versucht Schiller auf Shakespearesche Art Silben zu stechen: mit mattem Erfolge allerdings, denn Nichts lag ihm und Nichts liegt dem deutschen Genius ferner als dies.

Die Wirkung des ganzen Werkes ist eine durch und durch tragisch läuternde. Hier werden dem Verstande keine Unmöglichkeiten zugemuthet, hier fehlt es an Sprüngen und Widersprüchen, an dem peinigenden Spiel des Zufalls, wie wir solches im „Othello", im „Romeo", sogar im „Lear" beklagen müssen. Ein tosendes Wetter zieht vorüber, tausendfaches Unheil im Schooße bergend, aber immer machtvoll, imposant, schaurig-entzückend. Die Luft wird gereinigt, der Himmel wieder hell, es weht ein milder Friedenshauch und in leiser Beglückung athmen wir auf.

Es widerstrebt mir fast, Angesichts der großartigen That dieser Tragödie einen Blick auf die schnörkelhaften Deuteleien zu werfen, mit denen sich ein Doctrinär wie Ulrici an dem Shakespeareschen Genius versündigt. Im „Macbeth" sollen in ganz specifischem Sinne der „Wille und die That" das Hauptmotiv der tragischen Entwicklung, der „Staatsverband" ihr Wirkungsfeld, das Ganze gleichsam ein Kampf um die Staatsidee sein! Alle Personen sollen „ihre Stellung zur regierenden Schicksalsmacht des Ganzen nehmen, zu der Wesen und Zustand des Staats bedingenden sittlichen Potenz der Willens- und Thatkraft, und demgemäß ihr Schicksal empfangen." Was heißt das eigentlich? Nun sind dies freilich nur herausgerissene Sätze, die im Zusammenhang sinnvoll sein könnten. Aber man lese die ganze Abhandlung Ulricis und frage sich, die Hand auf's Herz, ob man von all diesen gelehrten „Ideen" in dem „Macbeth" etwas entdeckt, ob man in ihrem Sinne bei dem Lesen des Stückes empfunden hat, ob man sie auch nur nachzuempfinden vermag. Und zu welchen Ungeheuerlichkeiten versteigt sich die Deutungssucht, wenn sie bei den Nebenpersonen, die untergehen oder leiden, eine Schuld auffstöbert, nur um eine „Gerechtigkeit" nachzuweisen, die so subtil nicht einmal im Criminalproceß zu finden ist! Duncan ist mild und nachgiebig, er ist kein Menschenkenner und hat vielleicht gerade durch seine Sanftmuth die Rebellion heraufbeschworen — aber kann man denn wirklich aus der heiligen Binde, die ihn schützen sollte, einen Strick drehen, der ihn erwürgt? ist diese Milde eine Schuld, vollends eine Schuld, für die der Tod eine „gerechte" Sühne ist? Von Gerechtigkeit ist aber doch nur dann die Rede, wenn Schuld und Strafe proportionirt sind. Fehlt dies Verhältniß, dann wird aus der vermeintlichen Gerechtigkeit ein himmelschreiendes Unrecht. Verdienen Malcolm und Donalbain die „Strafe" der „Verbannung" wegen ihrer „unmännlichen" Flucht, des einzig möglichen und richtig gewählten Mittels ihrer Rettung? Und verdient Macduff's arme Gattin, verdient ihr unschuldiges Kind den Tod? Leiden sie „für den Vater" — dann leiden sie nicht um ihrer Schuld willen und der Gerechtigkeitsbegriff erleidet wieder einen schweren

Stoß. Kann man aber allen Ernstes in den harten, vielleicht über das Herz weg gesprochenen Worten der Lady Macduff über den Gatten, der sie und ihre Kinder ohne Schutz allein gelassen, eine todeswürdige Schuld erblicken? Ist der Tod wirklich eine Strafe (ein wahrlich nicht über allem Zweifel erhabener Glaube!) dann ist er auch die nach menschlichen Begriffen schwerste, die eine schwere Schuld zur Voraussetzung hat! Wie niedrig ist aber im Grunde diese Auffassung, die daraus, ob es einem wohlergeht im Lande oder nicht, ob man lebt oder stirbt, ihre Vorstellungen von Glück und Unglück, von Recht und Unrecht schöpft. Ja wohl, der Dichter sei gerecht! Er sehe in die Herzen und nicht auf die Werke! Er verrathe mit leidenschaftlichem Pulsschlag, daß er nur auf Seiten der höchsten Güter steht, der Reinheit, der Größe, der Kraft, der Schönheit, daß er die heiligen Flammen der sittlichen Empfindung treu bewahrt; er fahre mit versöhnender Hand über die Stirn des schwerbeladenen Schuldigen und verjage aus dem Tempel mit scharfer Geißel die Pharisäer, die Wechsler und Taubenkrämer — aber er kümmere sich nicht darum, ob der Rechtschaffene ein Huhn in seiner Suppe hat! Das ist sittlich und poetisch ganz gleichgültig! Das Leben unterdrückt und erstickt die herrlichsten Keime, die duftigsten Blüthen. Ein Gewaltiger reißt tausend Unschuldige in sein Verderben. Das ist eine betäubende Mahnung der Geschichte, des natürlichen Verlaufs der Dinge. Die Kunst aber hat keine andere Quelle als die Natur. Die Zufälligkeiten der Welt der Erscheinungen läßt sie bei Seite, aber ihre Gesetze hat sie zu erfüllen, wenn sie ihre Jünger nicht in Utopien suchen will.

Wie Schottlands Nebel so muß die Tragödie auch auf der Bühne farb- und lichtlos in die Erscheinung treten. Schwere Paläste, düstre Säle, schwarze und graue Rüstungen, hie und da nur ein gleißendes Gold- oder Perlenlicht. Die traditionellen Nibelungencostüme mtt ihren schreiend bunten Farben sind im „Macbeth" unerträglich. Man kann sie im „König Lear" noch ertragen, aber nicht im „Macbeth". Scenisch besonders schwierige Probleme bietet das Stück nicht, obgleich der Regisseur seine Kunst im Hervorbringen scenischer Stimmungen auf Schritt und

Tritt glänzend bethätigen kann. Die Hexenscenen können, wie sie sich der dichterischen Phantasie offenbart haben, auf dem Theater schlechterdings nie erscheinen. Nothwendig aber ist für sie alle, besonders für das introductionsgleich Vorbereitende des ersten Auftritts (dies Wort zeigt schon den Widerspruch mit dem Erscheinen der Phantasiehexen, die in Donner und Blitz, auf Wolken und Sturmflügeln daherfahren, schwanken und schweben, sich neigen und beugen) die Hülfe der Musik, aller Elementarmaschinen des Theaters und aller Chikanen der Decorations-Malerei. Blos gesprochen wirken die Worte dürr und poesielos, melodramatisch behandelt werden sie dem geheimnißvollen Eindruck, den die Scene, vor dem geistigen Auge gesehen, dem geistigen Ohr gehört, hervorbringt, um ein Bedeutendes näher kommen. Auch der Kesselreigen und die Erscheinungen bedürfen dringend der Musik und nur vor den gewaltigen Worten der Hekate kann das Wogen der Töne verstummen und die Sprache allein ihr Recht behaupten — als legten sich die zitternden Elemente schweigend zu den Füßen der Meisterin nieder. Ein Scenenwechsel kann zu Anfang leicht vermieden werden, nur würde es sich ziemlich ungereimt ausnehmen, wenn nach dem ersten Erscheinen der Hexen Duncan und seine Leute aufträten, um ihrerseits wieder den Hexen Platz zu machen u. s. w. Man sieht diese Scenen zwar oft genug so behandelt, begreift aber nie recht, wie der König sich mit einigen wenigen Braven mitten auf der Heide über den Ausgang der Schlacht Bericht erstatten lassen kann. Glaublicher würden die Vorgänge erscheinen, wenn nach der ersten Hexenscene ein (musikalisch begleiteter) Sturm das im Hintergrunde lagernde Gewölk zerstreute und wir nun plötzlich einen Blick in Duncans Lager thäten. Nach der zweiten Scene deckten aufs Neue wogende Nebel den Hintergrund und die Hexen hätten wieder freies Spiel. Man vermiede auf diese Weise das unruhige Kommen und Gehen und gewänne ein schönes und durch die Wetterverhältnisse auf der schottischen Heide wohl motivirtes Bild. — Bei den Münchener „Mustervorstellungen" hatte man ausgefunden, daß die Hekate eine Spielart der Diana sei. Sie erschien demgemäß in schwarz und grünem langem Jagd-

gewand und trug auf dem Kopfe einen zierlichen Halbmond. Natürlich hat Shakespeares Meisterin der Hexen, die graue, dürre furchtbare Hekate mit dieser ja an sich richtigen mythologischen Reminiscenz Nichts gemein.

Das Erscheinen des Banquo-Geistes läßt verschiedene Möglichkeiten zu. Das Gespenst kann aus dem Boden aufsteigen (natürlich in den Kleidern, in welchen Banquo Macbeth verläßt und den Tod findet) und seinen Platz einnehmen, wobei jedoch die Einrichtung so zu treffen ist, daß die sich auf der Bühne zu wirklich, zu substantiell ausnehmende Bewegung des Niedersitzens unterbleibt, vielmehr der Schauspieler hinter der Tafel so aus der Versenkung aufsteigt, daß er (während er in Wirklichkeit steht), doch in gleicher Höhe mit den Sitzenden gesehen wird und nun, vor seiner Stuhllene (die NB. keinen Sitz haben muß, damit der Geist nicht als zu weit von der Lehne befindlich erscheint) bewegungslos verharrt. Eine andere Möglichkeit ist das Hervorbringen der Erscheinung durch ein Spiegelbild, eine dritte, auf den sichtbaren Geist ganz zu verzichten, den Stuhl leer zu lassen und die Erscheinung demgemäß augenfällig nur als ein Hirngespinst Macbeths zu behandeln, was sie denn ja auch, da die übrigen auf der Bühne befindlichen Personen sie nicht wahrnehmen, in Wirklichkeit ist. Der sichtbaren Erscheinung ist jedoch bei dem Prinzip der Bühnenkunst, innere Vorgänge nach außen zu versetzen, entschieden der Vorzug zu geben. Ein Zauberbild, gut ausgeführt, thut vielleicht die beste Wirkung. Es würde die Worte der Gäste „Hier ist noch ein Platz" u. s. w. auch in concreto begreiflich machen, den Geist von den Menschen deutlich unterscheiden und das unnatürliche Wegwenden der Augen der Gäste und der Lady von dem Stuhl des Banquo verhüten. Im Uebrigen hätte der Regisseur nur noch auf eine Vereinfachung der Scenerien des Stückes Bedacht zu nehmen, zusammenzurücken (wie es überall geschieht), vielleicht, wie es die Meininger thun, aus den drei Schlössern, Fores, Inverneß und Dunsinan, ein einziges zu machen (was ohne Gefahr für den Sinn geschehen kann), sonst aber möglichst gut, mit möglichst wenig Streichungen zu bringen, was uns Shakespeare gegeben hat. Daß im Verein-

fachen der Scenerie aber auch zu viel geſchehen kann, bewies mir jüngſt die von einem ſehr verdienſtvollen Regiſſeur vorgenommene Verlegung des Nachtwandelns der Lady ins Freie, in den Schloßhof. Die Folge dieſes Arrangements war, daß man in dem dunklen Bühnenraum von dem hier ſo überaus wichtigen Mienenſpiel der Schauſpielerin Nichts wahrnehmen konnte. Dazu fühlten wir uns unter Gottes Himmel, und der ſchwer laſtende Druck der Mauern, denen die geängſtigte Seele wider Willen beichtet, war von uns genommen, die großartige Scene mithin des ihr nothwendig zukommenden Hintergrunds beraubt. — Die Scene der Lady Macduff kann zwar ohne Gefahr für den Sinn fortgelaſſen werden (wie Schiller es, wiederum mehr von einem richtigen Gedanken, als von dem echten künſtleriſch-ſinnlichen Mitempfinden für das große Werk und ſeine Geſtalten geleitet, gethan hat), aber, ſobald ſich, wie das auf jeder guten Bühne der Fall iſt, eine ausreichende Darſtellerin der Lady findet, und ſobald die Mörder leidlich zu beſetzen ſind, ſollte ſie nicht ohne Noth dem Rothſtift zum Opfer fallen. Ein Beiſpiel der ſinnloſen Mordluſt Macbeths ſchaudernd mitanzuſehen, verträgt die Oekonomie des Stücks und fordert ſein Verſtändniß. Die Mordthaten an Duncan und Banquo gelten der Krone, Macduffs Weib wird der wüſten Blutgier preisgegeben. An den gräuelvollen Verbrecher der letzten Acte glaubt man nur dann ganz, wenn man wenigſtens eine ſeiner Unthaten miterlebt, und um die Scene Macduffs und Malcoms, die Ankunft des Roſſe, des Todesboten, weht ein ganz andrer tragiſcher Schauer, wenn wir, die Hörer, ſelbſt bereits von der Unthat die fühlbare Gewähr der eigenen Augen erlangt haben.

Cymbelin.

Cymbelin — dieſe Schreibweiſe und die durch ſie bedingte deutſche Ausſprache ſollte die ohne Grund beibehaltene engliſche Endung, die weiblich dreinſchaut und ſich undeutſch und unantik zugleich anhört, endlich verdrängen — „Cymbelin“ gehört zu den merkwürdigſten Schauſpielen Shakeſpeares. Das Allergrößte ſeines Genius iſt in ihm mit den greifbarſten Mängeln der Arbeit durchſetzt. Wenn man ſich die ſchülerhaften Behelfe der Technik vergegenwärtigt, die Nachläſſigkeit, mit der große ſceniſche Wirkungen durch unbedeutende Anhängſel verwiſcht werden, ſo ſollte man glauben, das Werk gehöre anſtatt der letzten Periode des Dichters ſeiner erſten an. Scenen wie die (vielleicht unechte) Geiſter- und Göttererſcheinung im Kerker mit der Tafel, die zu einer wunderlichen orakelhaften Auslegung Gelegenheit giebt, ſcheinen der Freude eines unreifen und vom Geſchmack nicht geleiteten Talents am kalten Pomp entſprungen zu ſein. Aber aus dem ſcheinbar unbeholfenen Bau des Ganzen ragen die herrlichſten architektoniſchen Linien hervor; an ſeiner Schwelle, auf ſeinen Simſen ſchreiten die vollkommenſten plaſtiſchen Gebilde — einige kühne Griffe, das Ungehörige und Ueberflüſſige keck entfernt, und es wird ein einfaches, großartiges Werk frei, das nur einem großen, ausgereiften Meiſter gelingen konnte. Der Umſtand aber, daß die Fehler in der Compoſition des „Cymbelin“, die dem Stücke leider eine Menge zum Theil oberflächlicher Gegner verſchafft haben, keine Grundübel ſind, deren Beſeitigung

zugleich dem Werke tödtlich werden würde, beweist am Besten, daß der Dichter seinen Genius weitaus nicht immer so überwachte, als es der künstlerischen Durchbildung seiner gewaltigen Gebilde förderlich gewesen wäre. Was im Beginn seines dramatischen Schaffens noch als Ungeschick erscheinen mochte, stellt sich hier als eine Mißachtung dramatischer Gesetze dar, die nicht ungestraft verletzt werden. Shakespeare begeht im „Cymbelin" Fehler, die auch ein Anderer als er mit Leichtigkeit vermeiden konnte. That er das im Vollbesitz aller künstlerischen Kräfte, in einer Zeit, in der gerade sein Augenmerk auf das Technische doppelt scharf und so zu sagen selbstverständlich sein sollte und war, um wie viel näher liegt es, solchen Spuren genialer Freiheit in seinen früheren Jahren zu begegnen und hie und da hervortretende Mängel und Unklarheiten weniger tief verborgenen Absichten, wie es die blinden Anbeter thun, als vielmehr diesen dem geborenen Poeten verzeihlichen Menschlichkeiten zuzuschreiben. Shakespeare hat, auch in seiner reifsten Periode, Werke geschrieben, die tief unter dem „Cymbelin" stehen, aber kein andres, dessen Unzulänglichkeiten so leicht zu beseitigen sind. Kaum in einem andern seiner Dramen erscheint aber auch die ganze Macht und Schönheit seines Schöpfergeistes gerade neben den Schwächen der Arbeit so blendend wie hier. „Cymbelin" ist in den Hauptzügen ein wunderbares, von Shakespeare selbst nicht übertroffenes, geschweige denn von einem andern romantischen Dichter zu übertreffendes Werk.

Die Mängel des Stückes sind: theatralische aufdringliche Deutlichkeit alles dessen, was darin zur Exposition zu zählen ist; eine dem entsprechende undramatische Absichtlichkeit der Lösung; Ueberladung des von Haus aus epischen, dem Boccaccio und der Holinshedschen Chronik entnommenen Stoffes; Mißachtung der äußeren und inneren Wahrscheinlichkeit, mit zahlreichen dem Dichter eigenen Lücken in der Motivirung.

Der erste Punkt wird sogleich durch die einleitende Scene illustrirt. Zwei Edelleute treten auf und reden miteinander, ohne daß sie anscheinend an ihrem Gespräch selbst auch nur das geringste Interesse nehmen. Sie machen es, man verzeihe den Vergleich, wie die Liebhaber und Liebhaberinnen des seligen Benedix.

„Ich war eine arme Waiſe“ ſo erzählt etwa das Fräulein A. dem Fräulein B. „Meine Mutter war vor Gram darüber geſtorben, daß mein Vater verſchollen war und blieb. Da fand ich im Hauſe deiner gütigen Eltern Zuflucht. Ich zählte damals zehn Jahre. So wuchs ich heran, eng befreundet mit dir, meine theure Pflegeſchweſter, und bin indeſſen zwanzig geworden.“ Die Partnerin hört nur mit halbem Ohre zu. Warum ſoll ſie auch aufmerken? Sie erführe ja doch nur, was ſie längſt weiß und was die gefällige Rednerin auch gar nicht um ihret-, ſondern um des Publikums willen mit breitſpuriger Schwatzhaftigkeit erzählt. Iſt die Scene der Edelleute darin jedoch zu ihren Gunſten von dieſem Muſtertypus einer handwerksmäßigen Expoſition unterſchieden, daß der eine der Edelleute am Hofe fremd iſt und ſomit wirklich etwas für ihn Neues erfährt, ſo fehlt es doch auch leider in der erſten Waldſcene nicht an einer vollkommeneren Parallele mit dem Dialog des Fräulein A. Der gute alte, immer moraliſirende Bellarius erzählt ſeinen Knaben zum fünfzigſten Male, was ſie längſt wiſſen; als er aber an die Stelle gelangt, die für Cymbelins Söhne dunkel bleiben *muß*, wenn nicht das Drama plötzlich eine den Zwecken des Dichters ganz zuwiderlaufende Wendung nehmen ſoll, da ſchickt er ſie fort und exponirt — was noch ſchlimmer iſt — in einer längeren Rede, der jedes Charakteriſtikum und jedes pſychologiſche Motiv eines Monologs fehlt, dem Publikum ſein und ſeiner jungen Zöglinge Schickſal: eine Auskunft, die auch aus theatraliſchen Gründen beſſer unterblieben wäre, da wir aus dem Geſpräch der Edelleute einſtweilen genug wiſſen, um in Guiderius und Arviragus die verſchwundenen Prinzen zu vermuthen, zur völligen Aufklärung aber immer noch die Schlußſcene übrig bleibt. Ueberdies beſteht in dem *Ahnen* des Zuſammenhangs ein ſtärkerer theatraliſcher Reiz als in der genauen *Kenntniß* deſſelben. Auch die Indiscretion des Arztes, der „bei Seite“ ausplaudert, daß er der Königin ſtatt des vermeintlichen Giftes einen wohlthätigen Betäubungstrunk gegeben, gehört zu ſolchen Mängeln der Expoſition, zu der in gewiſſem Sinne auch die mit ſchematiſcher Gewiſſen-

haftigkeit wiederkehrenden Seitenbemerkungen des zweiten Edelmanns in den Cloten-Scenen zu zählen sind.

Wie sehr entspricht diesen theatralischen Anfängen auch das theatralische Ende! Der Reihe nach klären Alle auf, was den Andern zu wissen frommt, was wir aber leider schon wissen. Das Geständniß der Königin eröffnet den Reigen. Jachimo folgt, Posthumus, Imogen, Guiderius, Bellarius, endlich gar der Wahrsager. Dabei verstößt die Blindheit des Königs, der seine eigene Tochter, des Posthumus, der seine Gattin nicht wieder erkennt, gegen alle Glaublichkeit. Ist dies schon bedenklich und für die Darstellung ein nicht ganz zu beseitigendes oder auch nur zu verdeckendes Hinderniß, so wird diese Sorglosigkeit noch durch die fast unbegreifliche Nachlässigkeit überboten, mit der der Dichter den natürlichen Höhepunkt dieser Scene, Imogens und Posthumus Begegnung, behandelt. Das leidenschaftlichste Jauchzen, sollte man denken, müßte hier alle Fesseln sprengen, der eine Gedanke der Liebenden, zu dauerhafterem Glück nunmehr vereinigt zu sein, müßte alle andern zurückdrängen. Wie unzulänglich ist aber gerade dieser Theil der Schlußscene behandelt! Ist es allenfalls noch denkbar, daß die sittlich starke und der Selbstbeherrschung fähige Imogen gewaltsam an sich zu halten vermag, da sie dem Gatten unerkannt zur Seite steht, so hört doch mit dem Augenblick der Erkennung alle Entschuldigung auf. Hier will man nichts anderes als nur die beiden Gatten sehen und hören. Alles Uebrige ist für uns werthlos, wie es das für Posthumus und Imogen sein muß. Wie ist es möglich, daß Pisanio und der Arzt nns erst ein Langes und Breites über den Trank erzählen müssen, ehe die Liebenden sich in die Arme schließen! Und wie kann Imogen in diesem Augenblick nur daran denken, den Pisanio wegen seines vermeintlichen Verraths zur Rede zu stellen! Das sind Ungereimtheiten, die sich auf der Bühne rächen würden und die um so empfindlicher sind, als sie nicht im Wirbelwind der Leidenschaft, in kurzer wilder Scene an uns vorüberfahren, sondern unter endlos langen, ermüdenden Gesprächen vor unsren Augen befestigt werden. Selten hat Shakespeare auch gegen die Oekonomie so stark gefehlt wie hier. „Cymbelin“ ist

das längste seiner Stücke und besteht dazu noch zum fünften Theil aus Wiederholungen. Der Raub der Prinzen, Jachimos Verrätherstreich, die Ränke der Königin, Clotens Tod, die Vertheidigung des Engpasses durch Bellarius und die Jünglinge — wie breit hören wir das Alles erzählen, trotzdem wir es zum Theil mit eigenen Augen schon gesehen haben! Dazu kommt noch das ganz undramatische, vollkommen unnütze Moment der Vision mit ihrer geschraubten komischen Deutung. Gewiß Stoff genug, um die Ungerechtigkeit und die Kurzsichtigkeit gegen den „Cymbelin" zu stimmen und ihn um seiner handgreiflichen Fehler willen so rücksichtslos zu verdammen, wie es u. A. Johnson gethan hat.

Und doch — wie verkehrt ist es, einen Gast ungütig aufzunehmen und zu beurtheilen, nur weil er sich ungeschickt einführt und verabschiedet, einen Gast, dessen Verweilen uns eine poetische Offenbarung nach der andren erschließt, dessen Lippe von Wohllaut, dessen Seele von Musik überquillt. Einmal in den Kern seines Wesens vorgedrungen, muß uns „Cymbelin" fesseln, wenn nicht unser Sinn zu, unser Herz todt ist. Die Handlung erzeugt eine Reihe starker, echt dramatischer Conflicte, die an Tiefe der Leidenschaft den machtvollsten, die Shakespeare uns vorgeführt, nicht nachstehen. Nur daß ihre Tragik immer nur scheinbar bleibt und eine seltsame Art romantischer Ironie auch dem heftigsten Schmerz seine Schärfe nimmt. Wenn Imogen den Tod ihres Leonatus beklagt, dann wissen wir recht gut, daß der kopflose Leichnam dem Cloten angehört, und so setzen wir ihrer Klage das gewisse Gefühl eines glücklichen Ausgangs entgegen; der Todte aber, der der beschwingten Hand des jungen Guiderius zum Opfer fiel, erfährt durch das militärische Leichenbegängniß, das Cajus Lucius anordnet, eine Art unverdienter Adelung, die nicht minder phantastisch berührt. Im Gebiete der Täuschungen wird die Einseitigkeit des Schmerzes und des moralischen Urtheils gemildert. Es ist, als wollte der Dichter mit weicher Hand die Unterschiede verwischen, die Gut und Böse, Hoch und Niedrig, Verdient und Unverdient im Leben erzeugen. Auch dem Jachimo wird verziehen, auch die schnöde, boshafte Königin trägt den verklärenden Schein der Schönheit um ihr Haupt. Das hindert

nicht, daß Shakespeare die Unterschiede als vorhandene mit aller ihm eigenen Deutlichkeit schildert. Nur will er uns vor liebloſem Richterſpruch bewahren. Nicht ohne poetiſche Abſicht bettet er die Leiche des brutalen, viehiſchen Cloten neben den zarten engelgleichen Knaben Fidelis, über dem (gleichfalls in einer Täuſchung befangen) die drei Waldbewohner die rührende Todtenklage erheben. „Gleich gut iſt Ajax und Therſites Leib, ſind Beide todt" ſagt der alte Bellarius. Wie die Natur im Proceß des Vergehens Alles ausgleicht, ſo iſt es auch der ſtete Hinweis auf die Natur, durch den der Dichter uns künſtleriſch und ſittlich beruhigt. Durch das ganze Stück hindurch kommen wir trotz der Schärfe, mit der Jachimo und die Königin, der Grellheit, mit der die Geſtalt des Cloten gezeichnet iſt, aus dem Gleichmaß der Stimmung nicht hinaus. So bewegt das Stück iſt, ſo ſtill iſt es doch, ſo tiefe und dunkle Wellen der Leidenſchaft es aufwühlt, ſo heiter bleibt doch der Himmel über ihm.

Die Natur im Gegenſatze zur Cultur iſt, ich möchte nicht ſagen der Grundgedanke (das würde die dichteriſche Thätigkeit als zu abſichtsvoll kennzeichnen), wohl aber das Thema des Stücks. Aus ihm heraus entwickeln ſich die verſchlungenen, vielgeſtaltigen Pfade der Handlung. Die verſchiedenen Perſonen-Gruppen und ihre Erlebniſſe ſind nur eben ſo viele Variationen des Themas. Inmitten einer verderbten Hofſphäre, in der nur die Lüge und die Frechheit ſich zu behaupten vermag, ſtehen Imogen und Poſthumus vereinſamt, aber in den Grundfeſten ihrer Natur durch keinen Angriff und keine Anſteckung erſchüttert. Was ihren Werth ausmacht, hat ihnen zum größeren Theil das Glück verliehen: es ſind reine, goldene Naturen; aber eine echte, einfache Sitte hat ihre Impulſe gebändigt. In ihnen hat ſich die angeborene Gabe auf das Herrlichſte mit dem Verdienſt gepaart. Nicht ganz vollkommen in dem Manne, der, ſtärker und ſchwerer zu ſänftigen, einer augenblicklichen Wallung zu ſeinem und andrer Schaden mehr als einmal nachgiebt; ohne jeden Reſt aber in dem Weibe, das in Allem, ſelbſt in der flammenden Entrüſtung über den frechen Zudringling Cloten, in ihrer feſten Oppoſition gegen den Vater, in der Verzweiflung über die vermeinte Untreue des Poſt-

humus, kurz, in jeder Lage und Stimmung das Richtige wählt, ohne langes Besinnen, durch den Genius ihres Naturells getrieben. Gegen Beide wirkt nun die Scheinwelt der Sitte, die falsche Cultur. Posthumus fällt ihren tückischen Angriffen zum Opfer. Die „beim Schmause“ (wie Jachimo im fünften Acte ausdrücklich hervorhebt) im Kreise leichter Gesellen mit einem römischen Roué eingegangene, von diesem provocirte und auf Schleichwegen gewonnene Wette bringt ihn aus allen Fugen und kostet um ein Haar Imogen und ihn selbst das Leben. Einem fast noch schrecklicheren Angriff ist seine Gattin ausgesetzt. Der König will ihr den Sohn der Königin zum Manne aufzwingen, diese trachtet ihr nach dem Leben, Cloten, schon durch seine gemeine Natur, durch seine Dummheit und Sinnlichkeit schrecklich, durch die Einflüsse des Hoflebens aber nur noch mehr verderbt, droht ihr geradezu mit Gewalt. Mittelbar wirkt dann noch Jachimos Schändlichkeit und der durch sie hervorgerufene Mordbefehl ihres Gatten gegen sie — von aller Hülfe abgelöst sieht sie sich, ein schwaches Weib, allein in das Leben hinausgestoßen. Da findet sie, die von der Cultur Gehetzte, im Allerheiligsten der Natur Trost und Zuflucht. Das herrliche Waldidyll ist die nothwendige Ergänzung des Hofbildes. Hier herrscht das reinste, unbefleckteste Empfinden. Mit dem Herzen der Jünglinge, ihrer Brüder, fühlt sie das ihrige im harmonischen Gleichtact schlagen. Aber diese Freiheit ist doch nur Gefangenschaft. Ihr glücklich gemischtes Blut lehrt Arviragus und Guiderius das Rechte treffen: wohlbemerkt auch darin, daß sie in's Leben hinaus müssen, um sich zu bewähren. Erst die im Strom der Außenwelt bewährte Natur verdient den Preis. Erst im Kampfe mit der Cultur kann die Natur zeigen, ob sie sittlich ist. Wunderbar löst sich das Wirrniß der Begebnisse. Die Elemente der lügenhaften Scheinwelt und der rohen, durch falsche Sitten nur noch gräulicheren Bestialität werden überwunden. An den König, der so recht der Mann ist, gelenkt zu werden, jedem Einfluß zugängig, aber, wie es scheint, dem guten mehr als dem bösen, schließen sich die reinen, bewährten und geläuterten Kräfte, aus denen die Natur mit echten, wahren Lauten redet und die sich der Sitte freiwillig unterordnen, sofern sie Sittlichkeit und

darum im Einklange mit der Natur ist, die nur durch das Maß und das Gleichgewicht der Kräfte wirkt und besteht.

So stehen denn auch die Nebenhandlungen, wenn auch in keinem dramatischen, so doch in einem geistigen Bezug zu der Haupthandlung, die „Imogen" heißt. Hier ist in der dramatischen Entwicklung wie in der Charakterzeichnung Alles von höchster Vollkommenheit. Shakespeare hat uns eine Reihe um ihrer Liebe und Gattentreue willen duldender Frauen vorgeführt: Imogen ist die schönste und herzgewinnendste von ihnen. Sie ist in gleicher Lage wie Desdemona, Julia, Ophelia, Jessika. Sie liebt gegen den ausdrücklichen Willen ihres Vaters. Aber sie ist nicht so schwach wie Ophelia, daß sie sich dem harten Gebote augenblicklich fügen sollte, noch besitzt sie Jessikas schändlichen Leichtsinn. Sie vertritt ihren Willen eben so bestimmt wie Brabantios Tochter und die Tochter Capulets, aber sie thut es mit mehr sittlicher Hoheit als diese. Man fühlt ihrer bestimmten Sprache in der ersten Begegnung mit dem Vater an, daß diesem reinen Gemüth mit kleinen Nadeln und groben Waffen schon so bitter zugesetzt ist, daß es sich entladen muß. Sie begegnet nur den Angriffen ihrer Feinde mit gerechtester Vertheidigung ihrer selbst und ihres Gatten, aber sie greift nicht lieblos selber an. Desdemona hat für ihren schmerzgebeugten Vater keinen Laut der Liebe — Imogen hat es nicht mit dem Schmerz und der Liebe der Ihrigen, sondern nur mit dem Vorurtheil zu thun. Sie hat wohl kaum je eine starke Anhänglichkeit für den Mann empfunden, den die zweite Gattin so ganz in ihren schlauen Netzen gefangen hat, sie mag der Mutter gedenken, deren Abbild sie und die Brüder sein mögen (von Cymbelin selbst haben die Kinder keinen Zug) — als aber die gestörte Ordnung der Natur wieder hergestellt wird und der Alte selbst verlangt in den Kreis der Glücklichen aufgenommen zu werden, da begegnet Imogen ihm mit zarter, kindlicher Liebe und Achtung. Ihr ganzes Herz aber hat der Gatte, das Ideal eines Mannes, das Vorbild der edleren Jugend, die stille Neigung der Mädchen. Ihre Liebe läßt sie Alles unternehmen und bewehrt die zarte Gestalt, die in der Höhle der Wälder wie ein Elfenkind waltet und noch im

Mannesgewand die ganze süße Grazie ihrer keuschen Weiblichkeit entfaltet, mit allen Waffen, die noth sind, sie zu beschützen und der Ungebühr entsprechend zu begegnen. Sie siegt immer, ob sie nun im Schlummer liegt und laut- und willenlos den Wüstling Jachimo bis in's innerste Mark trifft und seine freche Sicherheit wanken macht, ob sie durch den Reiz ihrer Gestalt im Knabenkleide das Herz der Brüder und des römischen Feldherrn gewinnt, ob sie hochaufgerichtet mit flammenden Augen und pfeilspitzer Zunge Jachimos und Clotens Zudringlichkeit züchtigt. Sie steht keinen Augenblick an, dem Geliebten nach Milford-Hafen entgegenzueilen, dem erschütterten Pisanio bietet sie sich in der Verzweiflung freiwillig als Todesopfer dar, ohne langes Besinnen entschließt sie sich zur Uebernahme des gefahrvollen und unsicheren Looses, zu dem ihr der Diener räth. Daß sie bei dieser Raschheit ihrer Entschlüsse und bei dieser Festigkeit im Ausharren dem Posthumus nicht sogleich in die Verbannung folgt, kann natürlich unmöglich ihrem mangelnden Willen zugeschrieben werden. Shakespeare hat zwar nicht dafür gesorgt es wahrscheinlich zu machen, daß Imogen, die doch nach Milford-Hafen entflieht, auch ihrem Gatten nach Rom hätte folgen können. Dennoch kann man sich das Fehlende unschwer ergänzen. Hätte sie ihm in die Verbannung nachziehen können, sie hätte es gewiß gethan. Es muß also an der Gelegenheit dazu gefehlt haben, sei es, daß ihre Bewachung in den geeigneten Augenblicken schärfer war, sei es, daß es an Schiffen, an Ausrüstung zur Reise, an Helfern mangelte. Eine Flucht zu Schiff, das keine kleinere Reise als von Britannien nach Rom antreten soll, wäre auch gewiß nicht so einfach gewesen, wie der Ritt, der Imogen und Pisanio nach Milford-Hafen bringt.

Der Harmonie der Charakteristik entspricht die Stetigkeit der Handlung, soweit sie sich in Imogen vereinigt und gipfelt. Ist auch die Zeit mit großer Freiheit behandelt, so schließen doch die verschiedenen Stadien der Handlung innerlich, für den idealen Sinn, ohne Zwang und Lücken an einander an. Imogens erste Unterredung mit Jachimo ist kein kleineres Meisterstück als ihre Abfertigung Clotens. Ihre von der Hoffnung des Wiedersehens

gespornte eilige Flucht, die Kunde von Posthumus' Mordbefehl, ihre schnelle, echt weibliche Vermuthung seiner Untreue, ihre Ankunft bei den Höhlenbewohnern, ihr Jammer an der vermeinten Leiche ihres Geliebten, ihre schmerzvoll-gesammelte Fassung, als sie dem Lucius zu folgen sich entschließt — das ist Alles Ausfluß der echtesten Poesie und eben so dramatisch wie es im edelsten Sinne theatralisch ist. Und litte das köstliche Gefüge dieser Scenenreihe nicht auch durch die Mängel der Lösung, so wäre ihr wenig von gleicher Schönheit an die Seite zu stellen. Daß auch in ihrer Mitte sich hie und da ein gewöhnlicher, nachlässig oder ungeschickt gebrauchter Theatercoup findet, bedeutet um so weniger, als kein einziger unabstellbar ist. Imogens Erwachen nach dem Fortgang des Bellarius und der Brüder steht in der Pünktlichkeit, mit der es sein Stichwort abwartet, bei Shakespeare nicht allein. Bei einer Aufführung des Stücks brauchte nur nach dem Grablied, etwa bei Abenddämmerung oder Mondlicht, der Vorhang langsam zu fallen (Clotens Leiche müßte schon vor dem Gesang an ihren Platz geschafft sein), die Musik fortzuspielen, in eine hellere Weise überzugehen, der Vorhang sich über derselben, nunmehr taghellen Scenerie wieder zu heben, ohne daß Imogen ihre ruhende Lage verändert hätte — so wäre die Eile hinlänglich beseitigt und zugleich noch ein theatralischer Reiz gewonnen, der der musikalischen Stimmung der Waldscene nur förderlich werden kann: eine Einrichtung, die sich denn auch, wie ich glaube aussprechen zu dürfen, in der von mir vorgenommenen Bühnenbearbeitung, die inzwischen unter dem Titel „Imogen" im Druck erschienen und wiederholt aufgeführt ist, mit der Musik von Albert Dietrich vollkommen bewährt hat.

Nicht ganz von gleicher Bedeutung ist die Action des Posthumus, die, durch den raschen Ortswechsel schon mit einer gewissen Unruhe behaftet, auch in der psychologischen Entwicklung nicht frei von Hast und Gewaltsamkeit ist. Nach der Erzählung des Edelmanns, die in ihrer klaren Absicht, zur Exposition des Charakters des Leonatus beizutragen, buchstäblich zu nehmen ist, ist der Gemahl der Imogen ein herrlicher Held, „wiegend in Ruhe, Begier und Kraft" wie es in einem Platenschen Gedichte

heißt. Sein Abschied von seinem Weibe straft die hohen Erwartungen, die wir von ihm hegen, nicht Lügen, sein Auftreten im Hause des Philario scheint sie erfüllen zu sollen. Sein Auftreten ist ebenso stolz, bescheiden und ritterlich wie liebenswürdig und gelassen. Den frechen Herausforderungen des Jachimo setzt er gerade so viel Ruhe und Kaltblütigkeit gegenüber, wie dem Manne ziemt. Mehr darf er nicht geduldig anhören, wenn er nicht der Ehre seiner Frau etwas vergeben will. Man kann ihm durchaus nicht vorwerfen, dem Streite Nahrung gegeben zu haben. Was er sagt, ist weder eine Provocation noch grundlose Großprahlerei; daß er aufbraust und, ganz erfüllt von dem Gedanken an Imogens makellose Liebe, seinem Glauben einen hochfliegenden Ausdruck verleiht, ist natürlich und männlich-schön. Mit dem Eingehen der Wette aber begeht er einen Cavaliersstreich, der seiner goldschweren Ehre und Tugend schlecht ansteht. Wie edel immer sein Motiv ist, wie sehr es immer glaublich ist, daß gerade das felsenfesteste Vertrauen das Schicksal oder besser die Gemeinheit eines Schurken am Ehesten so bedenklich zu reizen geneigt sein wird — Posthumus ist uns zu männlich angekündigt, als daß wir ein solches Spiel nicht, an seinen Ruf gehalten, doppelt kindisch und leichtsinnig finden sollten. Darum geschieht ihm, dem Phoenix der männlichen Jugend, auch kein Unrecht, wenn er das Opfer seiner Uebereilung wird. Denn Jachimo besiegt ihn in jeder, auch in ästhetischer Beziehung. Vollends in seiner Raserei über die immer doch, trotz einiger Einwendungen, leicht geglaubte Untreue seines Weibes zieht er bedenklich den Kürzeren. Sein Brief an den Pisanio stellt ihn dicht neben den schlimmsten Eifersüchtigen Shakespeares: den Leontes. Um so erhebender wirkt aber seine Reue und der Entschluß zu sühnen, was er verbrach. Sein Kampf für das Vaterland, sein bescheidenes Heldenthum, das, anstatt aus dem Dunkel herauszutreten und den Lohn der That zu suchen, unerkannt bleiben will: das ist in seiner wahren, nicht auf den Schein gerichteten, Größe so ganz des Mannes würdig, der sich des Besitzes einer Imogen rühmen darf. Entsagungen wie diese sind auf alle Fälle, in der wirklichen wie in der Kunstwelt selten — aber sie sind glücklicherweise nicht un-

möglich. Nur durch eine außerordentliche That konnte Posthumus aber auch das Gleichgewicht seiner sittlichen Natur, das er mit der Wette und dem brutalen Befehl an Pisanio, Imogen zu tödten, verloren hatte, wiederherstellen.

Imogen hat nur eine einzige Folie: die böse Stiefmutter, die in ihrer eingewurzelten Bosheit, in ihrer wahrhaft satanischen Zerstörungssucht, die sich unter einer schönen, lächelnden Maske verbirgt, wie eine Märchenkönigin, wie Sneewittchens ruchlose Verfolgerin erscheint. Posthumus dagegen wird mit einer ganzen Reihe scharf unterschiedener Charaktere contrastirt. Ihm zunächst stehen die Brüder, der kecke Guiderius, der sanftere Arviragus, Beide noch unerprobt, in ihrem dumpfen Thatendrange, in der Schlichtheit und Offenheit ihres Gefühls herb wie junger Wein, frisch und erquickend wie Waldmorgenluft. Während für ihren wackeren Erzieher jedes Ding einen moralischen Bezug gewinnt, stehen sie nur empfindend der Außenwelt gegenüber. Bellarius reflectirt wie alle Einsiedler, die die Welt verlassen haben; die Knaben dagegen leben und fühlen, aber sie denken nicht. Auf der andren Seite steht der edle Römer, über dessen gehaltenem, würdevollem Wesen ein Hauch von Weltmüdigkeit liegt. Posthumus steht recht in der Mitte dieser drei; er hat die Frische der Naturmenschen und die Ritterlichkeit und Noblesse des Weltmanns. Im dem Schutz der Höhlenbewohner, im Dienste des Lucius findet Imogen wenigstens Theile und Spuren dessen, was sie endlich in ihrem wiedergefundenen Gatten vereint umarmt.

Das furchtbarste Widerspiel der Liebenden sind Jachimo und Cloten, Beide von grundverschiedenem Stoff und Beide gleich geeignet, auch den Frieden des Frömmsten zu zerstören. Jachimo hat das Leben gründlich ausgekostet. Schon seine Gesichtsfarbe zeichnet ihn: der „gelbe" Jachimo. Er ist das Musterbild eines Kindes der jeunesse dorée, das die ersten Jugendstürme und die Fähigkeit zu feurigem, leidenschaftlichem Genuß bereits hinter sich hat. Durch und durch blasirt fehlt ihm jeder Schwung der Seele und jeder Glaube an das Gute. Die Gesellschaft, in der er seine Kräfte vergeudet, seine Sinne und sein Gewissen abgestumpft hat, mag ihm allerdings ein Recht zu seinen frivolen

Zweifeln gegeben haben. Dennoch ist er innerlich nicht so ganz ausgebrannt, daß die Macht des Reinen, wo sie ihm begegnet, ihn nicht ergreifen könnte. Er ist nicht der einzige Wüstling, der sich bei dem Anblick der Unschuld reuevoll an die Brust schlägt und der in ihrer Sonne eine Art sittlicher Läuterung durchmachen könnte, wenn ihre Leuchte ihm beschieden wäre. Gleich der erste Anblick der schönen, reinen Frau bringt ihn außer aller Fassung; gewaltsam muß er sich zur Durchführung seines schändlichen Planes aufraffen. („Besser, ich flöhe gleich!") Auch in der wunderbaren Scene in Imogens Gemach, einer der herrlichsten Perlen Shakespeareſcher Poesie, liegt ihm Nichts ferner als der Gedanke an Gewalt. Beklommen, kaum der Worte fähig, steht er vor dem keuschen Räthsel, das seine frechen Zweifel so glänzend zu Schanden macht. Er beschönigt sein Thun nicht — „ein Himmelsengel dort, die Hölle hier" — aber das Gute ist nicht kräftig genug in ihm, der Anreiz der Wette zu mächtig, seine „Ehre" bei diesem Handel zu sehr „engagirt", als daß er von seinem Vorhaben freiwillig abstände. Dennoch aber hat der Dichter die Auflehnung seines Gewissens gegen sein Verbrechen so stark betont, daß Jachimos Reue im fünften Act genügend motivirt erscheint.

Ganz anders Cloten, bei dem jeder sittliche Maßstab versagt. So roh, wie ihn die Natur geschaffen, ist er geblieben — nur daß seine sociale Stellung seine groteske Wildheit und Dummheit zu voller Blüthe gezeitigt hat. Unvergleichlich hat Shakespeare in dieser ganz eigenartigen Species seiner Clowns die bloße Widerwärtigkeit vermieden, und wo seiner Schlechtigkeit durchaus auch nicht der leiseste Vorzug die Wage hält, durch die Komik seiner sprudelnden Sprache, seines brüsken Stolzes, seiner unglaublichen Stupidität, die gerade in seinen Cardinalfehlern seine stärksten Vorzüge erblickt, versöhnend für ihn vermittelt. Im Uebrigen darf man nicht übersehen, daß es ihm nicht an Tapferkeit fehlt, wenn es auch nur die Tapferkeit des wilden Thieres ist. Und zudem, was ihn am Meisten adelt: sein kopfloser Rumpf kann sogar für die Leiche des Posthumus gehalten werden — allerdings nur sein kopfloser! Solche Empfehlungen

können ihn freilich vor der raschen Justiz des Guiderius nicht bewahren. In den Kleidern des Posthumus, deren schlechtestes in Imogens Schätzung noch hoch über dem ganzen Cloten steht, muß er dahin. Sein Tod hat auch nicht einen Gran von Tragik. Man schlägt auch einen toll gewordenen Stier zu Boden. Und doch widerfährt dem Todten noch reiche Ehre. Imogens Thränen fließen an seiner Leiche und auf den Schilden der römischen Legionen wird er prunkhaft zur Grube getragen.

Bei den Feindseligkeiten, die den Liebenden von Jachimo und Cloten drohen, bedeutet der Zorn des Königs nicht viel. Cymbelin ist recht eigentlich der Mann, der für die zweite und dritte Frau geschaffen ist: leicht aufbrausend, eben so leicht zu beruhigen, ohne Kenntniß der Menschen und der wirklichen Verhältnisse, jedem Schein, auch dem Trug eines schönen Weibes zugänglich; jetzt noch Tyrann und im nächsten Augenblick schon zärtlicher Familienvater. Pisanios rührende Treue, des Arztes strenge Gewissenhaftigkeit sind in der Umgebung eines solchen Königs nothwendige Stützen der Guten und Edelgesinnten. Freilich können sie nur unter der Hülle der Täuschung das herannahende Verderben verhüten, aber sie thun es mit innerster Festigkeit und werden so zu Rettern der der Bosheit und Tücke sonst erbarmungslos Verfallenen. Pisanios Gedanken reichen gerade nicht weit — er hätte sonst schwerlich das Fläschchen von der Königin in gutem Glauben entgegengenommen; sein Rettungsplan birgt eine Menge Gefahren für seine junge fürstliche Herrin. Aber das Schicksal behütet sichtlich die ehrliche Einfalt, wie es das Raffinement der Teufel zu nichte macht. Die Edlen an Cymbelins Hof, die römischen Stutzer, denen der gute, besonnene Philario offenes Haus gewährt, schließen den Ring dieser mannichfaltigen, reich ausgeführten Charaktere.

Um aller dieser glänzenden Vorzüge willen und bei der verhältnißmäßigen Leichtigkeit das unverhältnißmäßig lange Stück zu kürzen und seine technischen Uebelstände zu beseitigen, verdient „Cymbelin" weit mehr als andre auf unsrer Bühne eingebürgerte Stücke einen Ehrenplatz in den Repertoires der Theater. Nur die raschen Reisen von Britannien nach Rom und umgekehrt,

NB. während eines Actes, lassen sich nicht alle so verlegen, daß sie durch einen Zwischenact getrennt werden; auch die fatale Blindheit des Cymbelin und nun gar des Posthumus, die Tochter und Gattin nicht zu erkennen vermögen, ist nicht zu heilen. Aber wo im Uebrigen das Poetische, Dramatische und Theatralische so herrlich in Halmen steht, da wäre es Thorheit, die Ernte nicht unter Dach zu bringen. Daß die Bearbeitungen von Wolzogen und Gisbert von Vincke der Anerkennung des Werkes bei dem Theaterpublikum förderlich wären, läßt sich eben nicht behaupten. Wolzogen begnügt sich im Grunde nur mit Streichungen, ohne die Unruhe des Scenenwechsels irgendwie wesentlich einzuschränken. Daß er die verhängnißvolle Kiste in einer kleinen Zusatzscene recht augenfällig in das Haus der Imogen schaffen läßt (die Kiste, in der sich NB! Jachimo bereits befindet), mag aus der Absicht hervorgegangen sein, eine größere theatralische Deutlichkeit zu schaffen, als Shakespeare sie gegeben. Aber diese Deutlichkeit, die das romantische Dämmerlicht des Stücks nur zerstört, ist auch schon darum vom Uebel, weil sie das Komische der Sache aufdeckt. Dies aber sollte man auf alle Weise verschleiern und es sogar vermeiden, Jachimo im Gemach der Imogen sichtbar der Kiste entsteigen zu lassen. Wird diese im Nebenzimmer aufgestellt und sieht man, wenn die schöne Unschuld entschlummert ist, den Vorhang sich regen und theilen und dann den Jachimo auftreten, so ist die Wirkung eine ernstere und, gerade durch die Anregung der Phantasie, spannendere und beängstigendere. Vincke verfährt viel radicaler. Er schüttelt die Scenen tüchtig durcheinander und läßt das ganze Stück in Britannien spielen. Statt in Rom befinden wir uns in einer Schenke in London und in Milfordhafen. Aber warum? Wandert die Phantasie einmal von Ort zu Ort, dann verschlägt es ihr auch nicht, die weiteste Wanderung zu vollenden. Sie eilt ebenso gern nach Rom wie nach Milfordhafen; ja sie wandert lieber nach Rom, weil ihr das völlig anders geartete scenische Bild dort die theatralischen Gegensätze des Stücks ungleich schärfer vor die Augen führt: das üppige Treiben der Weltbeherrscherin an der Tiber — und das Dickicht der britannischen Urwälder; die gedankenlosen Festlichkeiten der

römischen Ritter — und die makellose, frische, unverführte Jugend der Söhne des Cymbelin; und, was die Hauptsache ist: einer der besten Männer des Inselreichs inmitten der Lockungen der verderbten Großstadt. Diese schlagenden sinnfälligen Gegensätze wollen gesehen sein. Statt durch List in Imogens Gemach zu dringen läßt Vincke den Jachimo (aus Prüderie?) draußen im Garten einen Baum erklimmen, auf den Altan steigen, durch das Fenster schauen und sich in dieser Entfernung seine Notizen machen! Endlich steigt er freilich doch in's Gemach, um das Armband zu erlangen, und spricht während dieser kurzen Zeit noch „durch das Fenster“:

„Schlaf, Todesaffe, liege schwer auf ihr,
Daß sie dem Steinbild gleicht im Grabgewölbe.“

Das ganze Arrangement ist, wie schon aus dieser Mittheilung erhellt, so gezwungen, daß der etwaige Gewinn, der in der Schonung allzufeinen Empfindens liegen mag, seine Mängel nicht entfernt aufwiegt. Auch ist es recht unglücklich und bei dem in andern Fällen so oft bewährten Geschmack Vinckes sehr befremdlich, daß die Waldgesellen Imogen überhaupt zuerst antreffen, als sie bereits im Todesschlummer liegt. Welchen Sinn aber haben die wunderbaren Worte der Klage, wenn sie über dem Leichnam eines völlig Unbekannten erschallen? Wie kann ein guter Bearbeiter die Poesie und die theatralische Wirkung dieser Scenen, so wie sie Shakespeare geschrieben, verkennen? Daß Imogen, nachdem sie von Bellarius und den Knaben für todt gehalten, dann plötzlich zu sich kommt und nun Reste der ersten Begegnung aus dem Original von Vincke herübergenommen werden, kann der sorgfältigen Prüfung, wenn sie die nähere Beschäftigung mit der Bearbeitung nicht scheut (sie ist 1873 in Freiburg i. Br. gedruckt) auch nur als Verschlechterung erscheinen. Wohl getroffen ist dagegen die Zusammenziehung des Schlusses und die Beseitigung des Schlages, womit Posthumus die von ihm nicht erkannte Imogen trifft.

Bei Beiden, Wolzogen und Vincke, über deren Bearbeitungen ich mich ausführlicher in der Einleitung zu meiner Bühnenausgabe des Stücks geäußert habe, vermißt man aber gleicher Weise

die Muſik, ohne die das Werk auf der Bühne nicht möglich iſt. Nicht nur das Ständchen, auch die Todtenklage iſt unentbehrlich: erſt die Muſik giebt in beſcheidener melodramatiſcher Behandlung der Scene im Gemach, dargeſtellt, ihren vollen Zauber. Aus muſikaliſcher Stimmung iſt die ganze Dichtung geboren. Wir hören es in uns klingen und ſingen, wenn wir ſie leſen, wir müſſen wirkliche Töne vernehmen, wenn wir ſie ſehen.

III.

Komödien.

Der Widerſpänſtigen Zähmung.

Faſt alle Shakeſpeareſchen Liebesverhältniſſe nehmen von einer raſch auflodernden, blinden Sinnlichkeit ihren Ausgang, einer Sinnlichkeit, die jedes ſittliche Bedenken und jede Rückſicht gegen Andre zurückdrängt. Blind ergiebt ſich Julia der plötzlichen Neigung zu dem ungekannten Sohn der Todfeinde ihres Hauſes, und mit einer Kraft, die nicht die leiſeſte Spur von Sorge um ihre Eltern aufkommen läßt (ſeien dieſe wie ſie wollen) nimmt ſie alle Folgen ihres heimlichen Ehebündniſſes mit Romeo auf ſich; Desdemona folgt dem Mohren, ohne für den Schmerz und die Entrüſtung ihres Vaters auch nur ein Wort der Schonung zu haben; die ſchamloſe Jeſſika läuft mit ihrem Liebſten, einem Chriſten, davon, bereichert mit dem Schatz, den ſie dem Vater ſtahl, und während dieſer, von den Chriſten exiſtenzlos gemacht und vernichtet, verzweifelt und ſich die Haare zerrauft, ſchwelgt ſie im Garten von Belmont mit dem weichmüthigen Lorenzo in den Tönen einer zauberiſchen Muſik. Wenn Eduard von Hartmann auf ſolche und ähnliche Beiſpiele in ſeinem oben (pag. 193) bereits citirten Aufſatz über „Romeo und Julia“ hinweiſt, ſo trifft er gewiß einen für die Behandlung der Liebe bei Shakeſpeare charakteriſtiſchen Zug und man darf ihm zuſtimmen, wenn er ſie eine Behandlung „in romaniſchem Sinne“ nennt. Nur wäre es völlig verkehrt, dem großen Dichter aus dieſer ſeiner Eigenart einen Vorwurf zu machen. Sind es doch romaniſche Verhältniſſe, die er in den angeführten Dramen ſchil-

dert! Auffallender und für Shakespeare nicht minder charakteristisch scheint es mir zu sein, daß seine liebenden Frauen, sobald das eheliche Band geschlossen ist, eine Wandlung durchmachen, die aus der schnellen Sinnlichkeit des Erwachens der Liebe die erhabenste Sittlichkeit ihres Bestandes macht. Dann tritt die Treue in ihre Rechte, dann schafft Shakespeare eine Imogen, dann gewinnt Desdemona die schönste Krone der Weiblichkeit, Flattersinn und Cicisbeat sind unbekannt, und lichtvoll erscheint in der vollsten duldungsfähigsten Hingebung der edelste Charakterzug des germanischen Weibes.

„Die bezähmte Widerspänstige" trifft in dieser Wandlung mit ihren ihr im Uebrigen in jeder Beziehung überlegenen Genossinnen zusammen. Freilich sind Anfang und Ende dem ganzen Charakter des Stückes gemäß übertrieben. Nicht nur ohne Liebe, anscheinend auch ohne Sinnlichkeit, leichtsinnig und roh, wird das Band geschlossen, und es bleibt höchstens zu vermuthen, daß hinter dem katzenhaften Widerstand, den Catharina dem Petrucchio zeigt, schon ein Körnchen Zuneigung, hervorgerufen durch die kraftvolle Ueberlegenheit des Mannes, verborgen liegt. Andererseits vollzieht sich der Umschwung der Widerspänstigen zur germanischen Ehegattin, die das Goethesche Wort „Dienen lerne bei Zeiten das Weib" mehr als gewissenhaft beherzigt, mit so unglaubwürdiger Schnelligkeit, daß von einer sorgfältigen und ernsthaft gemeinten psychologischen Entwicklung gar keine Rede sein kann, und es ist geradezu unglaublich, daß man immer noch versucht, das Stück auf die Stufe eines sogenannten „feinen Lustspiels" zu erheben, und den Schauspielern Vorwürfe macht, die seine übertriebenen Verhältnisse übertrieben darstellen. Nur wenn man eine Burleske in ihm erblickt, die übrigens Shakespeares Geist in den kostbarsten komischen Einzelheiten und in der wundervollen Ausführung der maskenhaften Chargen des Baptista, Gremio, Grumio und Vincentio nicht verleugnet, nur dann genießt man es überhaupt und gewinnt seinen tollen Vorgängen gegenüber einen festen Standpunkt. Thut man dies aber nicht, dann weiß man nicht aus noch ein. Immerhin bleiben auch bei

jener Auffassung noch manche Widersprüche bestehen, die nicht weggedeutelt werden können.

Man fasse einmal die Sache ernsthaft: Petrucchio kommt, um, nachdem er einen reichen Vater beerbt, auch noch eine reiche Erbin zu heirathen. Geld und Geld ist sein drittes Wort. Man schlägt ihm scherzhaft Catharinen zur Frau vor. Er greift sofort zu, trotzdem er sie gar nicht kennt, sie nie sah, nie von ihr hörte. Ganz allein mit Hortensio, einem guten Freunde, offenbart er seine Gesinnungen in der zweiten Scene des ersten Actes folgendermaßen:

„Signor Hortensio, unter alten Freunden
Braucht's wenig Worte. Weißt du also nur
Ein Mädchen, reich genug, mein Weib zu werden,
(Denn Gold muß klingen zu dem Hochzeitstanz)
Sei sie so häßlich als Florentius Schätzchen,
Alt wie Sybille ꝛc. . . . .
Ich kehre mich nicht dran . . . .
Ich kam zur reichen Heirath her nach Padua,
Wenn reich, kam ich zum Glück hieher nach Padua."

Und als Hortensio ihn wohlmeinend warnt und ihm Catharinens bösartiges Naturell schildert, fährt er fort:

„O still, du kennst die Kraft des Goldes nicht!
Sag' ihres Vaters Namen, das genügt:
Ich mach' mich an sie, tobte sie so laut
Wie Donner, wenn im Herbst Gewitter kracht."

Ein offenes Bekenntniß zum Mindesten! Daß es Werber dieses Schlages giebt, ist kein Zweifel. Aber selbst der banausischeste Mensch, der diese Ansichten theilt und lobt, würde doch ein wenig Scham empfinden, sie so blank und baar auszusprechen. Nun soll man aber gar mit diesem Helden, der im Mittelpunkt des Stücks steht, sympathisiren — aesthetisch und sittlich! Bringe es fertig wer mag! Man faßt Alles, was die Leidenschaft verbricht, der tollsten Raserei der Sinne mag man folgen und mit ihr fühlen — aber den ganz gemeinen Kaltsinn, die Habsucht, so cynisch ausgesprochen, genießen und der Theilnahme werth finden zu sollen, das übersteigt das Maß des Erträglichen. Daß Petrucchio in dieser Scene aber anders spricht als er fühlt —

daran ist nicht zu denken; er spricht eben mit einem guten Freunde und macht aus seinem Herzen keine Mördergrube. Er ist ein vollkommener Rüpel.

Mit diesem Manne kommt Catharina zusammen. Sie ist eine weibliche Kraftnatur, freilich so sehr in das Groteske getrieben, daß die Caricatur an ihr sofort auffällt. Aber sie hat einen Willen, es ist, wenn man es poetischer faßt, als es der Dichter geradezu ausgesprochen hat, eine herbe Jungfräulichkeit in ihr, ein brunhildenhafter Zug, der sie und den mit ihrem künftigen Gatten, der Gunther und Siegfried zugleich ist, beginnenden Kampf sehr anziehend macht. Sie erkennt im Petruchio den Mann; das bestimmt sie, sich tolldreist mit ihm einzulassen, und als sie schwach wird und im Kampf zwischen Groll und Verehrung sich freiwillig seinem Gebot fügt, als sie Speer und Schild fallen läßt, gewinnt sie in dem reizenden Epilog als reichlichen Ersatz den Gürtel der Anmuth. Bei alledem findet die Bekehrung doch nur nach dem Grundsatz statt, daß auf einen groben Klotz ein grober Keil gehört. Die Pferdekur, die Petruchio seinem Weibe zumuthet, ist, ernsthaft genommen, so brutal, daß man sich wundern muß, wenn sie der feine Sinn unserer Frauen erträgt. Wir sehen Nichts als eine äußere Dressur, die in ihrer Rohheit immer nur dann annehmbar ist, wenn man das Ganze als einen Faschingsschwank auffaßt und spielt. Nun kommt aber plötzlich jene, nach dem Vorausgegangenen psychologisch zwar unmögliche, aber in so wundervolle Worte gekleidete Charakterwandlung, daß man sich mit Recht sagt: dies ist ernsthaft gemeint, kein Zweifel, ist es denn nun das Voraufgehende, die Uebertreibungen immer zugegeben, im Kerne etwa auch? Und so stehen wir zwiespältig zwischen den beiden Hälften des Stückes, der carnevalistischen nnd der poetisch wahren und wissen schwer, wohin uns neigen. Da muß der sonstige Apparat des Stückes helfen: und dieser ist maskenhaft und bunt, psychologisch stellenweise so stark übertrieben (z. B. die mit der Bekehrung der Catharina parallel laufende Umwandlung der Bianca zur Xantippe), daß er den Ausschlag giebt. Das Ganze ist ein toller Scherz, der sich über jede Möglichkeit keck hinwegsetzen darf; je abenteuer-

licher und dreister sein Inhalt, desto größer die Freude. Und wer bewußt oder instinctiv diese Stellung dem Stücke gegenüber gefunden hat, der wird die Scenen im Hause des Petrucchio, die Mahlzeit, die Schneiderscene und vollends die drollige Geschichte mit dem falschen und wahren Vincentio und Lucentio nie ohne inneres Behagen mit angesehen haben.

Diese Auffassung des Stückes rechtfertigt sich zu allem Andern noch zur Genüge aus seiner burlesken prologartigen Einleitung, die die Erwartung eines Stücks im Stücke in uns rege macht. Daß diese getäuscht wird, mag seinen Grund möglicherweise nur in dem Umstande haben, daß die Fortsetzung der Schlau-Handlung uns nicht durch den Druck überkommen ist. Ob Shakespeare, der in der „bezähmten Widerspänstigen" seinem Orginal, dem 1594 veröffentlichten „Taming of a shrew" (von Dyce und Delius für ein Werk Marlowes gehalten) auf Schritt und Tritt folgt, den dem Publikum aus jenem Werk bekannten Schluß auch in seiner Dichtung beibehielt und ihn nur darum nicht in sein Manuscript aufnahm, oder ob er es für gut befand, die Entwicklung lediglich der Phantasie der Zuschauer zu überlassen, bleibe dahingestellt. Diejenigen, die in der Umgestaltung, die Shakespeare mit seinem Urbild vornahm, eine unschätzbare Verbesserung erblicken, dürften sich der ersten von Ulrici vertretenen Ansicht schwer anschließen. Ob eine solche Verbesserung durchweg zu behaupten ist? Vor einigen Jahren hat einer der verdienstvollsten Kenner und Uebersetzer Shakespeares und seiner Zeitgenossen, Hertzberg (in einem nach seinem Tode im Jahrbuch der D. Shakespeare-Gesellschaft, Band XV., veröffentlichten Aufsatz), den dichterischen Proceß der Umgestaltung bei Shakespeare fein und geistvoll und fast durchweg beweiskräftig beleuchtet. Die ersten Worte, mit denen der Lord dort und hier auftritt, charakterisiren die künstlerische Absicht Shakespeares, seine Personen in den ihrer Sphäre eigenen und zukommenden Ausdrücken reden zu lassen, auf das Treffendste. Wenn der Lord des Vorgängers in pomphafter Schönrednerei beginnt:

„Jetzt, da das düstre Schattenbild der Nacht
Sich sehnend nach Orion's feuchtem Blick

Zum Himmel von den Antipoden ſpringt
Und mit dem Peſthauch ſchwarz den Aether färbt,
Und dunkle Nacht hüllt das Kryſtall-Gewölb,
So brechen wir die Jagd für heute ab.
Koppelt die Hund' und eilt mit mir nach Haus,
Sagt auch dem Jäger, daß er gut ſie füttre;
Wir haben heut es alle wohl verdient,"

ſo trifft Shakeſpeare zweifellos das Richtigere, wenn er den hohen Herrn noch ganz voll von den Freuden und Glücksfällen der Jagd die echte Waidmannsſprache reden läßt:

Lord. Ich ſage, Jäger, pfleg' die Hunde gut!
Leg' Bergmann an die Lein'; er ſchäumt um's Maul,
Und kopple Mohr zuſammen mit der Bracke.
Sahſt du nicht, Burſch, wie prächtig an dem Zaun
Bello die kalte Fährte wieder fand?
Ich gebe nicht den Hund für zwanzig Pfund!

1. Jäger. O, Waldmann iſt ſo gut wie er, Mylord.
Er ſchlug hell an, als Alles ſchon verloren
Und zweimal fand er heut die ſchwächſte Spur;
Glaubt mir, ich zieh' ihn noch dem andern vor.

Lord. Du biſt nicht klug; wär' Echo nur ſo flink,
Mehr als ein Dutzend ſolcher ſchätzt' ich ihn;
Nun, füttre ſie nur gut und ſieh' nach Allem;
Denn morgen will ich wieder auf die Jagd.

Anderſeits giebt es in beiden Behandlungen des Stoffes aber wiederum Scenen, bei deren Betrachtung es mindeſtens zweifelhaft bleibt, ob die ſpätere Bearbeitung zugleich auch eine Verbeſſerung iſt. Bei dem Vorgänger entwickelt ſich z. B. nach dem Erwachen des Chriſtoph Schlau folgender Dialog (in Hertzbergſcher Ueberſetzung):

Schlau (wacht auf). Küfer, etwas Dünnebier! He, ho!

Lord. Hier 'ſt Wein, Mylord, der reinſte Rebenſaft!

Schlau. Was für 'n Lord?

Lord. Für Ew. Gnaden, Mylord.

Schlau. Wer? Ich? bin ich ein Lord? Hurrje! Was für 'nen feinen Putz hab' ich an!

Lord. Viel feinre Kleider hat Ew. Gnaden noch;
Wenn Ihr befehlt, hol' ich ſogleich ſie her.

Will. Wenn Ew. Gnaden auszureiten wünſcht,
Hol' ich ein muntres Pferd von ſchnellerm Schritt
Als Pegaſus in allem ſeinen Stolz,
Der pfeilſchnell über Perſiens Ebnen flog.

Tom. Geliebt's Ew. Gnaden auf die Jagd zu gehn?
Gekoppelt ſtehn die Hunde vor der Thür;
Die überholen leicht das Reh im Lauf
Und hetzen ſelbſt den Tiger außer Athem.

Schlau. Meiner Seel', ich glaube ſelbſt, ich bin ein Lord.
Wie heißt Du?

Lord. Simon, mit Ew. Herrlichkeit Verlaub.

Schlau. Simon, oder Simion, das iſt ſo viel
Wie Sieh mi on und Sieh mich an.
Erſt ſtreck die Hand aus, fülle mir den Krug.
Dann gieb mir deine Hand. Bin ich ein Lord?

Lord. Ja, gnäd'ger Herr, und Dero gnäd'ge Frau
Hat lang' geweint, weil Ihr abweſend wart.

Bei Shakeſpeare nimmt die Unterhaltung folgende Wendung:

Schlau (erwachend). Um Gottes Willen, einen Krug Dünnbier!

1. Diener. Befiehlt Ew. Herrlichkeit ein Glas Sect?

2. Diener. Geliebt's Ew. Gnaden, von dieſem Eingemachten zu koſten?

3. Diener. Welches Gewand wünſcht Ew. Gnaden heut zu tragen?

Schlau. Ich bin Chriſtoph Schlau, nennt mich nicht Herrlichkeit. Ich habe mein Leben keinen Sect getrunken, und wollt Ihr mir Eingemachtes geben, gebt mir gepökeltes Rindfleiſch. Fragt mich nicht, was für ein Gewand ich tragen will. Ich habe nicht mehr Jacken als Rücken, nicht mehr Strümpfe als Beine, nicht mehr Schuhe als Füße; nein, manchmal mehr Füße als Schuhe, oder ſolche Schuh', daß meine Zehen durch's Oberleder gucken.

Lord. Gott nehme dieſen Wahn von Euer Gnaden,
O daß ein mächt'ger Herr, ſo edeln Bluts,
Von ſolchem Reichthum und ſo hoch geehrt
Von ſolchem böſen Geiſt beſeſſen iſt!

Schlau. Was? Wollt Ihr mich toll machen? Bin ich nicht Chriſtoph Schlau, des alten Schlau Sohn, von Burton-Heath, von Geburt ein Hauſirer, von Erziehung ein Hechelmacher, durch Verwandlung ein Bärenführer und nach meiner gegenwärtigen Profeſſion ein Keſſelflicker? Fragt Marianne Hacket, die dicke

Bierwirthin von Wincot, ob sie mich nicht kennt. Wenn sie sagt, ich stehe ihr nicht mit vierzehn Stüber für Merzenbier am Kerbholz, so kerbt mich an als den lügenhaftesten Schurken in der Christenheit. Was! Ich bin nicht verdreht! Hier ist — —

1. Diener. O, das ja ist's, was Eure Gattin härmt.

2. Diener. O, das ja ist's, was Eure Diener schmerzt.

Lord. Deshalb scheu'n die Verwandten Euer Haus,
Durch Euren wunderbaren Wahn verjagt.
O, edler Herr, denkt Euers hohen Stamms,
Den alten Sinn ruft aus dem Bann zurück
Und bannet diesen schnöden niedern Traum.
Seht, alle Diener warten ihres Amts!
Die Pflicht will jeder thun nach Euerm Wink.
Wollt Ihr Musik? so horcht, Apollo spielt!
Im Käfig singen zwanzig Nachtigallen.
Sagt, wollt Ihr schlafen? Eurer harrt ein Bett,
Weicher und sanfter als das üpp'ge Pfühl,
Das für Semiramis man einst erfand.
Wollt Ihr luftwandeln? Blumen streu'n wir Euch.
Reiten? Ein Roß wird Euch sogleich gezäumt,
Deß Riemzeug ganz von Gold und Perlen starrt.
Den Reiher beizen? Deiner Falken Flug
Besiegt die Morgenlerchen. Willst Du Jagd?
Der Himmel dröhnt von Deiner Meute Schall
Und weckt das schrille Echo in der Schlucht.

Hier erscheint es auf den ersten Anschein glücklicher, daß der Trunkenbold sich nicht, wie dort, so leicht in die verwandelte Situation findet, sondern kräftig fortfährt sich innerhalb seiner Vorstellungen und Erfahrungen zu bewegen. Eine genauere Prüfung müßte jedoch, denke ich, der ersten Fassung den Vorzug geben. In dieser ist Christoph Schlau ein gutmüthiger Trunkener, der in rosiger Laune, nicht von vornherein ernsthaft, sondern in der Sprunghaftigkeit, die der Phantasie der Berauschten eigen ist, mit Humor auf die Wunder eingeht, die sich vor ihm und mit ihm begeben. Bei Shakespeare fehlt dieser drollige, fast poetische Anhauch, Schlau besteht mit Energie auf seiner Identität mit dem Sohn des alten Schlau von Burton-Heath und macht es dadurch dem Publikum schwerer, jemals an seine innere

Umstimmung zu glauben. Daß er das „Eingemachte“ zurückweist und „gepökeltes Rindfleisch“ verlangt, ist treffend realistisch, als sehr unecht und unglaubwürdig fällt aber daneben die witzig sein sollende Schwatzhaftigkeit auf, die nach Wortverdrehungen jagt und sich in den kleinsten Détails des Lebens ergeht, die einem so eben aus dem Schlaf Erwachenden und noch dazu Berauschten aber nun und nimmer zuzutrauen ist. Sehr wirkungsvoll ist dagegen die breitspurige bilderreiche Redeweise des Lord in seiner Ansprache an den guten Christoph, in der Hertzberg mit vollem Recht eine parodirende Absichtlichkeit sieht. Wenn aber Shakespeare sein Orginal auch zehnmal verbessert hat — immer darf doch nicht übersehen werden, daß diese Thätigkeit sich zu der des Vorarbeiters etwa wie die Ausführung eines Gemäldes zu seiner Untermalung verhält, daß die zweite Hand, wenn sie nicht ein ganz ordinärer Pfuscher führt, nothwendig verbessern muß, und daß von Allem, was der zweite Dichter an Lob erntet, doch auch dem ersten sein bescheidenes Theil gebührt. Die angeführten Parallelstellen jedoch mögen, so wenig Bezug sie auch auf den Kern des Stückes haben, ihren Platz hier dadurch rechtfertigen, daß die „Bezähmte Widerspänstige“ eins der beiden Dramen Shakespeares ist, deren dramatische Originale oder Vorarbeiten, wenn man will, uns erhalten sind (das zweite ist „König Johann“), und daß sie in der meisterlichen Uebersetzung Hertzbergs vorliegend zu einer Vergleichung des poetischen Schaffens des Dichters im Verhältniß zu dem seiner dramatischen „Untermaler“ sich als besonders geeignet darboten.

Durch den schwankartigen Charakter, den das Vor- und Zwischenspiel der „Bezähmten Widerspänstigen“ so deutlich verleiht, wird nun freilich die Verlegenheit, in der sich die Hauptdarsteller ihren Rollen gegenüber sehen, nicht im Mindesten verringert. Catharina ist zwar eine gern gesuchte Aufgabe. Vielleicht wäre sie es weniger, wenn sie nicht so mannichfache Behandlungen zuließe, wenn kluge und temperamentvolle Schauspielerinnen nicht ihre Freude darin fänden, das bösartige Geschöpf liebenswerth zu machen und ein Problem zu lösen, das der Dichter selbst ungelöst gelassen hat. Bald wird Catharina zum

reizbaren, verzogenen Mädchen, das jeden Augenblick mit dem Taschentuch an die Augen fährt — eine irrige Auffassung; denn der Vater, weit entfernt, in ihr das Schooßkind zu sehen, von dem er sich gern tyranniſiren läßt, nennt ſie vielmehr mit einem ihr zukommenden Namen „Du Drache!“ und wendet all' ſeine Zärtlichkeit auf die ſanftere jüngere Schweſter. Weinen läßt ſie Shakeſpeare nur ein einziges Mal: als Petruchio ſie am Hochzeitstage warten läßt. Das empört ihren Mädchenſtolz und entlockt ihr Thränen, die rühren — überall ſonſt aber iſt ſie mit Schlägen eher als mit den Waſſertropfen bei der Hand, die König Lear „Weiberwaffen“ nennt. Bald wird ſie zum übermüthigen Sauſewind, zur wilden Hummel, deren Bosheiten knabenhafte Launen ſind, hinter denen Schelmerei und Gutmüthigkeit verſteckt liegen; bald zur modernen Brunhild, die ſich in ihren Kinderjahren mit den Buben gerauft und ſie zu Boden geworfen hat und die, früherer Siege eingedenk, jetzt nicht einſieht, warum ſie in dem ihr mindeſtens doch nur gleichberechtigten, wenn nicht unterlegenen Manne den Herrn der Schöpfung, *ihren* Herrn, erblicken ſoll. Das Richtigſte iſt und bleibt freilich das Unſympathiſcheſte, der ſchlechte und rechte „weibliche Satan“, das Hausübel und die Stadtplage, wohl klug und geiſtvoll, voll Temperament und Willen, aber ebenſo malitiös, herzlos und eigenſinnig. Die Schauſpielerin, die die Catharina in dieſem Sinne ſpielt, folgt nur den Winken ihres Dichters, und ſie mag es dieſem getroſt zur Laſt legen, wenn man ihr den Epilog nicht glaubt.

Auch Petruchio hat einen ſchweren Stand. Iſt er nicht *nur* roh und geldgierig, kehrt er nicht immer nur den Mann heraus (was dem Weibe gegenüber ſo wohlfeil iſt), erſcheint er friſch und jovial, als ein munterer Geſelle, mit dem ſich gut leben läßt, macht er uns glauben, daß er Catharinen liebe, daß es ihm mit ſeiner goldenen Philoſophie nicht ernſt ſei, dann hat er zwar nicht Shakeſpeare interpretirt, aber dem Stücke einen Gefallen gethan. Verſteht es dann noch die Regie, durch ein ſtarkes Auftragen der Farben die Handlung in das Reich des Prinzen Carneval zu verlegen und die Darſteller zu bewegen in bunter und krauſer Laune mit der Buntſcheckigkeit der Requiſiten und

Coſtüme zu wetteifern, ſehen wir in überladenen Straßen und Zimmern die vier italieniſchen Masken (Baptiſta, Vincentio, Gremio, Grumio), jede nach einem einzigen einſeitigen Charakterzug zugeſchnitten (der Geizhals, der zärtliche Vater, der verliebte Alte, der Pierrot), übertreiben der vermummte Tranio, Lucentio und Hortenſio in ihrer völlig poſſenhaften Verkleidungsſcene, Bianca beim Herauskehren ihrer Krallen, kurz, ſtimmen Alle in den tollen Ton der Uebertreibung ein, unbekümmert ob man ſie am Ende des Stückes noch für Menſchen hält oder nicht, dann thun ſie dem Dichter einen noch größeren Gefallen, als wenn ſie ihre Rollen glaubhaft und angenehm zu machen bemüht ſind. Denn dann wirken ſie für das Ganze und für die einzige Möglichkeit, das Stück als Ganzes genießbar zu machen. Thun ſie es nicht, nehmen ſie ihre Aufgaben ernſthaft, ſo werden ſie doch an einer oder der andern Klippe ſcheitern.

Die „Bezähmte Widerſpänſtige“ iſt wiederholt für die Bühne bearbeitet, bis jetzt immer noch ungenügend. Die Einrichtung des „Deutſchen Theaters“ in Berlin iſt mir unbekannt und eine mir bekannte treffliche Bearbeitung von Robert Kohlrauſch in Hannover Manuſcript geblieben. Von der Holbeinſchen freien Einrichtung unter dem Titel „Liebe kann Alles“ (der Titel ſagt, wohin der deutſche Bearbeiter den Schwerpunkt verlegt) rede ich nicht. Wer ſich aber wie Deinhardſtein den Hochzeitszug des Petrucchio im dritten Act entgehen laſſen kann, der hat für die Caricatur der Komödie gleichfalls keinen Sinn gehabt. Und dieſe auch ſonſt ungelenke und ſinnloſe Bearbeitung hat ſich auf unſren Theatern eingeniſtet!

Der Kaufmann von Venedig.

Der „Kaufmann von Venedig" ist ein vielbewundertes Stück. Würde es heutzutage unvermuthet aufgefunden, als Hinterlassenschaft eines Dichters, von dem man sonst Nichts wüßte, man dürfte nicht müde werden, den Genius zu preisen, der aus hundert Einzelheiten spricht und der die mannichfaltigsten für ein Drama erforderlichen Gaben in seltener Weise in sich vereinigt. Etwas Anderes ist es aber auch hier, wenn sich die Verehrung und Verehrungssucht des Werkes, das man als die Schöpfung eines der größten Geister nun schon kennt, in so einseitiger Weise bemächtigt, daß sie Alles und Jedes an ihm schön und recht findet, ihre eigenen Ideen hineinträgt, diese als die dichterischen Absichten anstaunt und, indem sie den Dichter vergöttert, eigentlich nur sich selbst Weihrauch streut und das Dichtwerk zum handlichen Narcissusspiegel ihrer Eitelkeit macht. Kaum mit einem andren Werke ist in dieser Beziehung so viel Unfug getrieben worden, wie mit dem Kaufmann von Venedig. Die ästhetische Doctrin hat in dem Construiren von „Grundideen" des Dramas wahrhaft geschwelgt, über ihren mehr oder minder geistreichen Hypothesen das Stück und seine Handlung selbst übersehen und das gesunde Urtheil besonders jugendlicher Leser, die aus der Lectüre der Shakespeare-Commentatoren Profession zu machen lieben, in künstlerischer und, rund heraus, auch in sittlicher Beziehung unverantwortlich verwirrt. Die Krone solcher geschraubten Erklärungssucht ist Ulricis bekanntes Werk (Shake-

ſpeares dramatiſche Kunſt), auf das denn, wenn es Jemanden gelüſtet, ſich genauer mit dem Stücke und ſeiner Auslegung zu beſchäftigen, hier ſtatt aller andern verwieſen ſein mag. Gewiß, dieſe Bewunderer haben in manchem Punkte Recht. Auch dies Stück verräth den dramatiſchen Genius. Es hat einige meiſterlich gezeichnete Charaktere und treibt in den Ruhepauſen der Handlungen die allerzarteſten Blüthen der Lyrik. Aber es iſt in ſeiner Vermiſchung von fabelhaften, jedes Gedankens an eine Möglichkeit ſpottenden Vorgängen mit den aller-realiſtiſcheſten Elementen ebenſo wie in der Verwirrung ſeiner ſittlichen Begriffe überbedenklich; es giebt weder äſthetiſch noch ethiſch eine befriedigende Löſung; es iſt kein Ganzes, es vereint unzuſammengehörige Dinge und kann — ich bin mir der Ketzerei dieſes Ausſpruchs ſehr wohl bewußt — auf den Namen eines vollendeten Kunſtwerks in unſerer Zeit, in der ſich die künſtleriſchen und moraliſchen Anſchauungen mannichfach geändert, geklärt und geläutert haben, keinen Anſpruch erheben. Entweder — oder — die Welt der Fabel und des ſchönen Scheins, oder die Tragik des Lebens, Beides zuſammen taugt nicht. Eins kann nicht in das Andere übergreifen. Man kann wohl eine Sirene, eine ſchöne weibliche Geſtalt, ein Ungeheuer oder eine Teufelsfratze in eine Arabeske auslaufen laſſen — aber keine Medea und Lucretia, keinen Ajax und Junius Brutus.

Der Umſtand, daß Shakeſpeare, wie gewöhnlich, auch im Kaufmann von Venedig vorhandene Stoffe benutzt, die „Gesta Romanorum“ und eine Novelle von Fiorentino, daß ihm bei der Zeichnung des Shylock der Barrabas in Marlowes „Juden von Malta“ allem Anſchein nach vorgeſchwebt hat, würde nicht allzuviel verſchlagen, wenn ſich nicht auch bei dieſem Stücke wieder das Bedenken regte, daß ſelbſt ein ſo großer Dichter ſich durch das Anlehnen an etwas Gegebenes von dem Einfluß, den der Stoff auf den Bearbeiter ausübt, nicht völlig zu befreien vermag. Er begiebt ſich eines Theils ſeiner künſtleriſchen Freiheit. Shakeſpeare hat zwar in der Regel vortrefflich gewählt, ſeine Quellen vertieft und verbeſſert, zwei getrennte Handlungen oft mit bewunderungswürdigem Geſchick verbunden — aber es giebt

auch Proben vom Gegentheil. War er durch sein Verfahren der dichterischen Arbeit des Erfindens überhoben, so ging er mit frischerem, noch nicht voreingenommenem Geiste an die Ausarbeitung des Stoffes und der Charaktere — hatte der Stoff aber innere Mängel, oder paßten die zu verbindenden Handlungen durchaus nicht harmonisch zusammen, so war oft auch seine Kunst nicht im Stande zu helfen, wie es „Viel Lärm um Nichts" und der „Kaufmann von Venedig" beweisen. Ganz verkehrt wäre es nun aber, wie bei dieser Gelegenheit wiederholt sein mag, für solche Mängel die Quellen und nicht Shakespeare selbst verantwortlich zu machen. Man gewinnt durch die Vergleichung seiner Arbeit mit seinem Original nur eine Erklärung, wie dieser und jener bedeutende Zug, wie dieser und jener Fehler entstanden ist — aber die Verantwortlichkeit trägt der Dichter und Niemand sonst, der Capitain, der das Schiff unter seiner Flagge fahren läßt, dessen Namen es trägt, der es in seiner Gewalt gehabt hätte, zurückzuweisen, was ihm nicht getaugt hätte. Das Behandeln eines unzulänglichen oder undramatischen Stoffes, das Zusammenfügen zweier nicht vereinbarer Handlungen ist an sich schon ein Fehler, für den nur der Bearbeiter und kein Anderer verantwortlich zu machen ist.

Die Verschiedenartigkeit des Wesens der beiden im „Kaufmann von Venedig" verbundenen Handlungen liegt klar zu Tage. Der Fabelsphäre gehören an: die Wahl der Kästchen, das Auftreten der Porzia und Nerissa vor Gericht, die Schenkung der Ringe. Daß ein Vater testamentarisch anordnet, seine Tochter solle nur dem als Gatten ihre Hand reichen dürfen, der von drei zur Wahl ausgestellten Kästchen, einem goldenen, silbernen und bleiernen, dasjenige wähle, welches seiner Tochter Bild enthalte, wäre unter normalen Verhältnissen eine völlige Verrücktheit oder Frivolität. Erträglich wird sie nur dadurch, daß man diesen letzten Willen in eine mystische Sphäre rückt und die Hoffnung zu hegen angeregt wird, Porzias Vater, der bei Lebzeiten immer tugendhaft gewesen, werde wohl auch im Sterben eine gute Eingebung gehabt und seine Bestimmung so getroffen haben, daß nur ein wahrhaft edler und der Hand seiner Tochter würdiger Mann

die richtige Wahl treffen könne. Dies würde nun zwar immer noch nicht ausreichen, denn selbst der Vortrefflichste könnte denklicher Weise nicht in der Lage sein, auf die Neigung der Porzia zu stoßen, und die Möglichkeit einer unglücklichen Ehe stände dieser also selbst in diesem günstigsten Falle offen — aber man könnte sich einen solchen Calcül doch immerhin noch gefallen lassen. Er bedarf und verlangt allerdings starken Glauben, denn zwischen den Kästchen, ihren Inschriften und dem Werthe der Freier besteht im Grunde nicht die mindeste Wechselwirkung. Der beste und liebenswürdigste Mann könnte das Blei verschmähen und sich dem Golde zuwenden, das unter den Metallen nun einmal das Zeichen alles Großen ist, und es wäre andererseits denkbar, daß ein pfiffiger Werber raffinirte: der alte Herr habe die Freier ganz gewiß irre führen wollen; das Bildniß werde, zehn gegen eins, sich gerade in dem Kästchen befinden, das äußerlich am Allerwenigsten anspricht, also in dem bleiernen. Der Gott, der die mancherlei Fragen, die den Freiern kommen mögen, löst, ist demnach im Grunde nur der Zufall, der oberste Herrscher im Reiche des Märchens und der Fabel, und wenn man auch mit dem Resultat der Wahl, dem Siege des Bassanio einverstanden ist, so kann man doch keineswegs zugeben, daß der Inhalt der Kästchen auf den Werth der Wählenden einen Rückschluß gestatte, daß der Prinz von Marokko nothwendig den Todtenkopf, der von Arragon nothwendig den Narren für sich habe gewinnen müssen. Zwar ist es auf der Bühne seit Langem üblich, die beiden unglücklichen Freier, die von Gervinus ohne einen Schein des Grundes „habsüchtig" genannt werden, zu carikiren, aus dem ersten einen lügenhaften Renommisten, aus dem zweiten einen Gecken zu machen. Diese, aus theatralischen Gründen ganz löbliche Intention ist aus dem Gefühle entsprungen, Waare und Preis zu proportioniren, und sie steigert unsre Befriedigung an dem Ausfall der Kästchenwahl. Daß aber Shakespeare dieselbe Absicht gehabt, möchte wenigstens ich nicht bestimmt behaupten. Der Prinz von Marokko tritt als ein feuriger Liebhaber an die Wahl. Er fühlt seinen Werth und spricht sehr selbstbewußt — aber doch nicht mehr, als etwa Percy, Heinrich der Fünfte vor

Harfleur, und mancher andere Shakespearesche Held. Hätte der Dichter eine Art Pistol oder Parolles aus ihm machen wollen, so hätte er, der für die Charakteristik eher zu scharfe als zu schwache Linien zu wählen pflegt, es gewiß an den nöthigen Fingerzeigen nicht fehlen lassen. Daß Porzia froh ist, ihm nicht angehören zu müssen, da sie ihn nicht liebt, fühlen wir ihr ehrlich nach; aber sie ruft ihm in ihrer Freude über den Ausgang nach „Geh's Allen seiner Farbe ebenso" — wie nun, wenn sie das Gelüst der Desdemona gehabt hätte? — Der Prinz von Arragon mischt sich nicht „mit Geistern niederen Schlags und dem gemeinen Haufen." Das kann hochmüthig klingen, ist aber auch das Bekenntniß mancher edlen Natur. Im Uebrigen sagt er über das „Verdienst" wahrhaft herrliche Worte.

„Verlange Niemand
Mit unverdienter Würde sich zu schmücken!
O wären Güter doch und Rang und Stand
Nie ohne Recht erworben, lautre Ehre
Abhängig nur von ihres Trägers Werth!
Wie mancher, barhaupt jetzt, wär' dann bedeckt,
Wie mancher diente dann, der jetzt befiehlt."

Das sind nicht die Worte eines Narren. Ein eitler, selbstgefälliger Geck sorgt sich gewiß nicht mit Gedanken über die Berechtigung der vom Schicksal auf ihn gehäuften Ehren. Und gesetzt auch, er glaubte, sie sich verdient zu haben und auf den Pöbel hochmüthig herabsehen zu können — würde ein aufgeblasener Fant je zu der ernsten, mitfühlenden Betrachtung gelangen, daß Mancher, der im Gewande der Armuth gedrückt einhergeht, eines Herrensitzes werth wäre, wenn Gerechtigkeit die Welt regierte? „Wie mancher, barhaupt jetzt, wär' dann bedeckt." So spricht kein Narr, kein Geck. Ein solcher gestände auch nicht offen ein, was Arragon bei seinem Weggang thut:

„Einen Narrenkopf zum Frei'n
Bracht' ich und ich geh' mit zwei'n."

Shakespeare hat darum durch die Noblesse, die er den erfolglosen Werbern gewahrt hat, das Zufällige in der Kästchenwahl nur noch mehr aufgedeckt; der märchenhafte Stoff hätte eine

märchenhaftere Behandlung verlangt, die mit dem Umstande, daß zwischen den Kästchen und den Freiern ein nothwendiger innerer Bezug stattfindet, sich von selbst ergeben haben würde. Die Bühnentradition hat, indem sie diesen Bezug herstellte, den Dichter verbessert oder jedenfalls doch verdeutlicht.

Die Verkleidung der beiden Frauen ist nicht minder abenteuerlich und unwirklich. Selbst die größte Klugheit und Gewandtheit, den größten Scharfsinn bei der Porzia, das größte schauspielerische Geschick bei ihr und der Nerissa und bei der letzteren noch die Fähigkeit, ein Protokoll zu führen, vorausgesetzt — die Scene, so reizend, wenn sie nur einer phantastischen Welt angehörte, zeigt sich neben den realistischen und erschreckend wahren Elementen des Stückes, die gerade in der Gerichtsscene ihren Gipfel erreichen, in ihrer ganzen fabulösen Unmöglichkeit. Ich glaube auch kaum, daß Jemand ernstlich dem Auftreten der Porzia als Anwalt und Richter (oder als was?) den Schein der Wirklichkeit zuschreiben möchte. Wäre das, dann sänke die ganze venetianische Jugend, die sich um das Leben des Antonio sorgt, dieser selbst, Shylock und vor Allem das Gerichtspersonal, an der Spitze der rechtsunkundige Doge, auf die denkbar niedrigste intellectuelle Stufe! Ein junges Mädchen macht mit einem nicht einmal feinen Sophismus den Witz dieser Ehrenmänner zu Schanden, und Keiner durchschaut die Mummerei, nicht einmal die Ehegatten, die ihre ihnen am Altar gerade angetrauten Gattinnen jetzt eben verlassen haben! Es wird ja aber nicht möglich sein, daß Jemand im Ernste die Ansicht hegen sollte, diese Vorgänge beanspruchten Realität! Die Erklärer wenden denn auch der Frage möglichst höflich den Rücken und lassen es ebenso im Dunkeln, ob sie an die Schenkung der Ringe glauben oder nicht, mit anderen Worten, ob sie es für möglich halten, daß die Männer selbst in dieser nahen Begegnung mit ihren Frauen noch nicht merken sollten, wen sie vor sich haben. Es ist eben ein Fabelstoff, als solcher voll Reiz und Laune, aber (und darin liegt das Ungehörige) in keinem Verhältniß zu der zweiten, ernsten, der Haupthandlung des Stückes. Handelte es sich um keine wichtigen Interessen, wäre der ganze Rechtshandel

auch von märchenhafter Natur, die Charaktere unabhängig von staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen, die nur allzu wirklich sind, so wäre das Eingreifen der Porzia wahrhaft reizend und in seiner sittlichen Bedeutung erhebend und es könnte Niemandem einfallen, nach der Wahrscheinlichkeit der Vorgänge zu fragen — aber neben den realen Vorgang gestellt, büßt die Fabel ihren anmuthenden Charakter als solche ein und wird, so viel Schönes in den Détails auch zurück bleibt, als Ganzes bloß noch unmöglich. Einen gemalten Wald auf dem Prospect einer Bühne nehmen wir willig und leicht als solchen hin; wir sind künstlerisch thätig, in einer gesteigerten Sphäre der Phantasie und des Empfindens und die Leinwand ist eben ein Wald für uns. Man setze wirkliches Grün daneben, wirkliche Bäume, und der schöne Schein ist grausam zerstört, der Wald wieder zur Leinwand entwürdigt. So war es mit den Wasserdämpfen in Bayreuth. Ein wolkiger Zwischenvorhang schuf die beste Illusion; da kamen die abscheulich realistischen Dämpfe dazu — und mit der Täuschung war es aus.

Neben diese Märchenhandlungen, die durch die Sphäre, in der ihre Königin, die Porzia thront, nur noch märchenhafter werden (Belmont ist ein seliges Paradies und seine Herrin eine glückbringende Fee, die Manna auf den Weg der Hungrigen streut) tritt nun eine andere: die Shylockhandlung. Mit dem ersten Auftreten des Juden merkt man, wie man dran ist. Hier weht die scharfe Luft der Wirklichkeit. Die meisterhafte Zeichnung des Alten, sein Schachersinn, sein eingewurzelter Christenhaß, seine Bosheit, seine Rachgier — Alles ist von eminenter Glaublichkeit. Wir bekommen einen sehr realen Vorgang, das Contrahiren eines Darlehns, in allen Détails zu kosten. Wir verfolgen die Entwicklung des Charakters, sein Verhältniß zu dem „königlichen Kaufmann", den er durch den „lustigen Schein" an sich gebunden hat, bis in's Kleinste. Es kommt zum Fallissement des Antonio; eine Nebenhandlung, die Flucht der Jessika, Shylock's Tochter, mit einem Christen und seine Beraubung durch das lieblose Kind, steigert den Ingrimm des Alten zu fanatischer Wuth, er besteht auf seinem Schein. Die Gerichtsverhandlung bringt die Krisis

und die Lösung. Der Apparat der Session, soweit nicht Porzia an ihr Theil nimmt, das Einziehen von Shylocks Vermögen, das Aufoctroyiren des Christenthums, Alles das sind sehr wirkliche Dinge und vollends wirklich sind Shylocks Motive und ist es die hohe Erregung und die sittliche Antheilnahme, die den Hörer und Zuschauer bei diesen Begebenheiten erfüllt. Es werden starke Leidenschaften rege und unter ihrem Eindruck wird es der Seele schwer, an das leichte Phantasiespiel zurückzudenken, dem sie sich so eben noch hingegeben hat und dem sie sich, nachdem das Schlimmste überstanden ist, auf's Neue — so will es der Dichter — hingeben soll. Leider aber ist auch diese so wahre und ergreifende Action, von deren sittlichem Werth noch zu reden ist, an eine Voraussetzung geknüpft, die, zwar ganz und gar nicht märchenhaft, aber unmöglich und nur unmöglich ist: der Schein, dieser berühmte Schein, um den sich Alles dreht. Man sollte denken, es müßte auch dem natürlichen, laienhaften Rechtsgefühl sofort klar sein, daß der Schein ein Unding ist, daß er entweder überhaupt nicht ausgestellt werden konnte, oder daß er doch, einmal ausgestellt, soweit es die „Buße" des Pfundes Fleisch betrifft, ohne alle Bedeutung und uneinklagbar ist. Im Gesetz Venedigs verfällt, wie Porzia sagt und wie es der dumme Doge behaupten läßt, jeder Fremde, der auf geradem oder krummem Wege dem Leben eines Bürgers nachstellt, mit Gut und Leben dem Staat und dem Angegriffenen. Diese oder eine ähnliche Bestimmung ist auch ganz selbstverständlich — directe Lebensnachstellungen gehören vor das Forum jeder Criminaljustiz; die auf „krummem Wege" geplanten (der Fall des Scheins) bestraft Venedigs Gesetz eben so wie die geraden. Bestand aber eine solche Bestimmung, so konnte der Schein niemals Bedeutung erlangen; er war an sich hinfällig, Shylock hatte dem Antonio indirect nach dem Leben getrachtet, die mit den Criminalgesetzen in Widerspruch stehende Verschreibung konnte auf civilrechtliche Gültigkeit keinen Anspruch machen. Das mußte der Notar wissen, der den Schein ausfertigte, Shylock, Antonio, der Doge, jedes Kind. Bestand aber ein solches Gesetz auch *nicht*, so wäre die Verschreibung dennoch hinfällig gewesen. Sie ist unsittlich, contra bonos mores.

Bei keinem Culturvolk, vollends nicht in einer Entwicklung wie die des großen Handelsstaats Venedig in den Zeiten seiner handelspolitischen Blüthe, wäre eine solche Verschreibung möglich gewesen, und hätte der Gläubiger sie producirt, so wäre er mit Hohn heimgeschickt. Das geschieht im „Kaufmann von Venedig" zwar schließlich auch, aber nur, nachdem sich Gericht und Parteien um des Kaisers Bart gestritten. Gott genade aber einem Staat, der eine Persönlichkeit wie diesen Dogen an seiner Spitze hat, der erst die Ankunft der Porzia abwarten muß, um den simplen Fall zu entscheiden und der, wäre diese Retterin in der Noth nicht erschienen, vielleicht — wer weiß? — den armen Antonio unter Shylocks Messer ohne Feldscheer hätte verbluten lassen.

Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Auffassung von der Rechtskraft des Scheins nicht etwa irgendwelche Rechtskenntnisse zur Voraussetzung hat, sondern daß sie die natürlich laienhafte ist, die aber, eben weil sie mit dem natürlichen Rechtsbewußtsein correspondirt, auch mit dem wirklichen Rechte im Einklang steht. Auch im Sinne der Porzia oder ihres Souffleurs, des Doctor Bellario, hat sie einen ähnlichen Charakter. Denn, nimmt man einmal an, was man, wenn man aus der Stelle kommen will, doch wohl oder übel muß: die Verschreibung bestünde zu Recht, sie sei möglich, so würde einer jener Fälle eintreten, in dem das starre, an die bestimmte Schuldformel geknüpfte Recht (für den Juristen das jus civile), dem unerbittlich gewillfahrt werden muß, durch eine freiere, den praktischen Lebensbedürfnissen sich anpassende, vielleicht sophistische Auffassung dehnbar und schmiegsam gemacht und dem natürlichen Rechtsgefühl eine Hinterthür geöffnet wird. Die Auslegung der Porzia, so gekünstelt und widerlegbar sie ist, würde demnach in der Tendenz etwa einem Falle des jus praetorium entsprechen. Da sie das „summum jus summa injuria" zu Gunsten des Antonio, der alle Sympathien für sich hat, beugt, wird es begreiflich, daß alle in der peinlichen Spannung befindlichen Personen sich wie im Triumph auf diese Interpretation stürzen und nun, einmal in die Lage versetzt, es dem Shylock heimzugeben, die Sache kopfüber kopfunter zum argen Nachtheil des Juden zu Ende bringen,

nicht ohne ihm seine Schuld mit Brutalitäten zurückzubezahlen. Aber diese gefällige und freundliche Erklärung setzt immer erst den gültigen Bestand des Scheins voraus, den man, wie gesagt, ohne Gewaltsamkeiten nicht zugestehen kann. Ich bemerke ausdrücklich dabei, daß ich mehr vielleicht als irgend ein Andrer bereit bin, einem Dichter jede Wahl der Voraussetzungen für seinen dramatischen Conflict freizugeben, und ich würde in diesem besondern Falle weniger bedenklich sein, wenn Shakespeare die Handlung bei einem Volke und zu einer Zeit spielen ließe, in der die Verschreibung von Leib und Leben im Falle der Nichtzahlung einer Schuld nicht nur möglich sondern auch ausführbar wäre, oder aber wenn er uns in einer Fabelwelt von jeder räumlichen und zeitlichen, von jeder culturgeschichtlichen Rücksicht befreit hätte. Selbst dann aber müßte die Einschränkung gelten, daß die so gewählte und von der Phantasie bereitwillig zugestandene Voraussetzung nicht durch den Verlauf der Handlung und gegenläufige Motive und Bedenken, die uns das Stück selbst entgegenbringt, muthwillig wieder zerstört und zur bloßen Unmöglichkeit erniedrigt würde. Gesetzt einmal, es käme keiner der betheiligten Personen im „Kaufmann von Venedig" der sophistische Gedanke, von dem Pfund Fleisch das Blut zu trennen, das physiologisch von ihm natürlich untrennbar ist, keinem auch die Empfindung von der Unhaltbarkeit des Scheines seiner inneren Unsittlichkeit halber — sobald ein Gesetz besteht, das jede Lebensnachstellung mit Strafen an Gut und Leben bedroht, ist der Schein und mit ihm die Voraussetzung eines der wesentlichsten Theile des Stücks hinfällig, und da giebt es kein Drehen und Deuteln. Ich würde es vollkommen verständlich finden, wenn sich das natürliche Gefühl in einer barbarischen oder halbgebildeten Zeit vor dem Vollzuge einer Clausel wie der des Shylock-Scheines sträubte, einige Augenblicke rathlos nicht aus noch ein wüßte, weil der blutige Vertrag von beiden Parteien gültig vollzogen und somit auch vollstreckbar wäre, und daß es nun in der höchsten Angst sich sophistisch einen Ausweg erst schaffte, der den schnöden Gläubiger ins Unrecht setzte. Sobald aber dieser Ausweg schon besteht und so dicht an der offenen Heerstraße liegt, daß Jeder-

mann ihn sehen muß, ist weder die Spannung noch die Lösung eine echte und wahre. Auch hat Shakespeare uns die Möglichkeit einer solchen Auffassung schon darum abgeschnitten, weil das Leben und Treiben der Lagunenstadt, wie er es schildert, vom Wirbel bis zur Sohle die Abzeichen der reifsten, üppigsten Cultur trägt. Auch ist es ganz selbstverständlich, daß ein Drama zur Zeit und in dem Vorstellungskreise des Dichters spielt, wenn er nicht ausdrücklich durch den Stoff, durch Zeit- und Culturbestimmungen das Gegentheil gewollt und deutlich gemacht hat. Wo aber geschieht das im „Kaufmann von Venedig"? Athmet man nicht die Luft der Renaissance, des Cinquecento mit vollen Zügen? Und vergleichen wir jene glorreiche Zeit mit der unsern — will man die Stirn haben zu behaupten, das Rechtsgefühl sei damals minder fein und klar entwickelt gewesen als jetzt? Ich glaube, wir irren keinen Augenblick, wenn wir es uns ganz so lebhaft und von ganz derselben Art denken, wie das unsrige. Wie sehr sich im Laufe der drei oder vier Jahrhunderte die Grundlagen des Staats und der Gesellschaft geändert und gefestigt haben — wenigstens in dieser Beziehung hat die Zeit Nichts gebessert.

Das scheint freilich die Meinung von Josef Kohler nicht zu sein, der sich in einem geistreichen und gründlichen Buche „Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz" (Würzburg 1884) die erstaunlichste Mühe giebt, in dem „Kaufmann von Venedig", den er das „Stück vom Schuldrecht" nennt, eine der genialsten juristischen Offenbarungen der Welt klar zu legen und sich zu dem Satze versteigt: „In der That, die Gerichtsscene im „Kaufmann von Venedig" ist keine Jurisprudenz für sich, sie ist keine eingebildete, blos poetischen Zwecken dienende Farce — sie ist vielmehr ein typisches Bild der Rechtsentwicklung aller Zeiten — sie enthält die Quintessenz vom Wesen und Werden des Rechts in ihrem Schooße, sie enthält eine tiefere Jurisprudenz als zehn Pandektenlehrbücher und eröffnet uns einen tieferen Blick in die Geschichte des Rechts als alle rechtshistorischen Werke von Savigny bis auf Ihering." Stellte ein Andrer eine solche Behauptung auf, man lehnte sie vielleicht heiter und gelassen bei Seite, aber

von einem Professor der Rechtswissenschaft hat man sie mit Aufmerksamkeit entgegenzunehmen. Wohin aber kommt Kohler in seinen überaus fleißigen und an und für sich gewiß scharfsinnigen Untersuchungen? Er nimmt ohne viel Weiterungen an, daß der Dichter uns in ein Stadium der Rechtsentwicklung versetzt habe, in welchem der Schuldner dem Gläubiger nicht blos mit seinem Gute, sondern mit seinem Leibe verfallen war — eine Annahme, die bei der Zeit, in der das Stück spielt und nach meinen obigen Ausführungen spielen muß, schon falsch ist, selbst dann, wenn man unter der Haftung mit dem „Leibe" nur die Schuldsclaverei, nicht das Recht des Gläubigers auf Leib und Leben seines Schuldners verstehen will. Daß ein solches Recht wirklich einmal, wenigstens auf dem Papier, oder vielmehr auf den römischen XII Tafeln bestanden hat, ist nun zwar allbekannt, aber einmal ist es nicht über allen Zweifel erhaben, daß die „secatio", das Zerhauen, zu dem das „nexum" den römischen Gläubiger zur Zeit der zwölf Tafeln berechtigte, sich wirklich auf den Körper, und nicht auf die Habe des Schuldners bezogen habe, zweitens sind die Verhältnisse des alten Rom nicht die des mittelalterlichen Venedig und drittens ist uns auch nicht ein einziger Fall bekannt, der darauf hindeutete, daß jemals mit einer so blutigen Vollstreckung Ernst gemacht, daß sie mithin mehr als eine angsterregende Formel gewesen sei. Darauf kommt es doch aber vor allen Dingen an. Wenigstens aus ältester, urältester Zeit müßte sich die Kenntniß solcher Fälle in die Zeit, in der das Stück spielt, hinübergerettet haben, um uns an den rechtlichen Bestand des Scheins glauben zu machen. Wohin Kohler auch greift, zu den Cherokesen und Madagassen, nirgends findet er auch nur ein Beispiel der Tödtung oder Fleischausschneidung, und alle zahlreichen von ihm mitgetheilten Fälle über die strengste Handhabung privater und staatlicher Schuldknechtschaft, deren Richtigkeit ihm ohne Weiteres zugegeben werden soll, genügen nicht, um diese klaffende Lücke in seiner Beweisführung auszufüllen.

Im Uebrigen darf man Kohler in seiner Freude über den Ausgang des Processes, soweit es sich um die Errettung des

Antonio von Shylocks Messer handelt, vollkommen zustimmen, denn es wäre in der That dem natürlichen Rechts- und Sittlichkeitsgefühl ein arger Stoß versetzt, wenn der Jude seine Rache hätte vollstrecken dürfen, obwohl diese Rache für ihn das Recht ist. Trotzdem sagt Ihering in seinem „Kampf ums Recht" vom Standpunkt des Juristen vollkommen wahr, wenn er, die Rechtsbeständigkeit des Scheines einmal zugegeben, die Auslegung des weisen Daniel einen elenden Winkelzug, einen kläglichen Rabulistenkniff nennt. Aber Kohler will die Motivirung des Spruches auch nicht loben, den er „ein gutes Urtheil mit schlechten Entscheidungsgründen" nennt. „Dieses das ganze Herz durchglühende Rechtsbewußtsein ist es, welches die Entscheidung des weisen Daniel lenkt. Seine Zeit ist bereits zu dem instinktiven Bewußtsein gelangt, daß einem derartigen Schuldschein keine Folge gegeben werden darf, aber es ist ihr noch nicht gelungen, für dieses Bewußtsein den entsprechenden gedankenmäßigen Ausdruck zu finden." Das ist schön und treffend, und ich gönne Kohler die Freude über die Maßregelung des Shylock, eine Freude, die etwa derjenigen gleichkommt, die man über den Teufel empfindet, der um die ihm verschriebene Seele geprellt wird. Nur für eins hat Kohler keine Worte: für die schmachvolle Behandlung, die die Christen dem Juden ganz über die Rechtsgrenze hinaus angedeihen lassen, für den Hohn, der den beraubten, zertretenen, um seinen Glauben bestohlenen Mann in sein Elend begleitet — und darum wende wenigstens ich mich zu guter Letzt von seinen Ausführungen ohne Sympathie, ohne herzliche Zustimmung ab. Jene Bosheit der Christen ist es aber gerade, die Iherings Urtheil mitbestimmt und das Blut dieses großen und temperamentvollen Juristen in Wallung gebracht hat. Ich habe noch niemals Shylocks Verderben wie Kohler mit „Herzensjauchzen oder jubelndem Hohn" begleitet, und empfinde immer noch wie ich es in meinen Knabenjahren that die verliebten, glückseligen Klänge des fünften Actes nach dieser Fülle des Elends als eine grausame Frivolität, anstatt sie wie einen „warmen Abendhimmel nach furchtbarem Gewittersturm" zu begrüßen. Kohler wendet sich zwar gegen den Gedanken, daß seine Stellung zur Judenfrage irgend welchen

Einfluß auf seine Beurtheilung des Stückes gehabt habe, wenn er aber an derselben Stelle in einer Note (pag. 76) den „Nathan" als Tendenzdrama verunglimpft, von der „über alle Maßen gehässigen und unwahren (!) Zeichnung des Patriarchen, der lächerlichen (!) Figur des Klosterbruders, der abstoßenden (!) Gestalt des Tempelritters" redet, dann zwingt sich mir der Eindruck auf, daß der Verfasser in seiner Entscheidung von confessionellen Rücksichten zum Mindesten mitbestimmt ist, und ich freue mich, keine Gemeinschaft mit ihm zu haben.

Bislang ist nur erst von der, so zu sagen formalen Zusammengehörigkeit oder Nicht-Zusammengehörigkeit der beiden Handlungen des Stücks die Rede gewesen, dem unpassenden Amalgam des Heiter-Märchenhaften mit dem die Tragik erreichenden Ernst des realen Lebens. Diese ganze Betrachtung könnte schematisch und doctrinär scheinen; die Hauptsache bleibt erst das sittliche Verhältniß der beiden Theile zu einander. Betrachten wir die Gruppen gesondert — es sind nur zwei, oder im Grunde nur eine, denn der Widerpart ist Shylock ganz allein. Er hat Alle gegen sich, sogar sein Kind. Zunächst die Christen. Es ist ein ziemlich leichtsinniges Volk, die gedankenlose jeunesse dorée Venedigs, deren Bekanntschaft wir machen, Leute, die sich um den „königlichen Kaufmann" schaaren und von ihm — wenigstens von Einem wissen wir dies bestimmt, von Bassanio — mit Erfolg borgen. Sie können nicht hoch in unserer Schätzung stehen, so liebenswürdige Menschen unter ihnen sind. Dem Bassanio, der als begünstigter Liebhaber der Porzia unser Hauptinteresse in Anspruch nimmt, fehlt es nicht an Ritterlichkeit und Edelsinn — aber er ist doch leichtsinnig genug seinen edlen Freund Antonio gerade in einem Moment, als er all sein Vermögen, Geld und Waaren auf See hat (eine sonderbare Thatsache) aufs Neue um ein Darlehn anzugehen, zu dulden, daß er von dem Juden leiht, und — obwohl er sagt, er könne das nicht zugeben — den verhängnißvollen Schein unterzeichnet. Auch fällt es ihm nicht ein, sich zu erkundigen, ob Antonio am Verfalltage zu zahlen im Stande sei; er läßt sich vielmehr von der gegentheiligen Nachricht erst in Kenntniß setzen, als es schon zu spät ist. Sehr

sonderbar berührt es nun, wenn Gervinus von dem Solanio und Salarino, denen er gar nicht wohl will (er nennt sie ohne triftigen Grund Schmarotzer und Schmeichler) verlangt, sie hätten den Bassanio von Antonios Unglück benachrichtigen sollen, ohne zu verlangen, daß Bassanio selbst, dessen nächste Pflicht und Schuldigkeit es doch gewesen wäre, sich um die böse Angelegenheit bekümmere. Solanio und Salarino stehen dem Antonio augenscheinlich viel weniger nahe als Bassanio und vielleicht auch Graziano. Was hätte auch die Benachrichtigung dieses Herrn von Habenichts gefruchtet? Auf die Unterstützung der Porzia konnten sie doch nicht rechnen? Viel auffallender ist es (und das aufzuklären hat Shakespeare unterlassen), daß für den armen Antonio in der Stunde der Noth nicht einmal eine verhältnißmäßig so geringfügige Summe wie dreitausend Ducaten aufzubringen gewesen sein solle. Dies hängt aber vielleicht mit einem der liebenswürdigsten Züge in Shakespeares Dichternatur zusammen, mit seiner Verachtung des Geldes. Er scheint in Wirklichkeit zwar ein guter Geschäftsmann gewesen zu sein, aber der Poet in ihm spottet des schnöden Mammons. Manches Wort, aus glühender Seele geschöpft oder mit kalter Verachtung gewürzt, spricht dafür. Die große Streitscene der Feldherrn im „Caesar" dreht sich um das Geld oder vielmehr um das Nichts des Geldes. Wie flucht Brutus mit flammendem Zorn den bestechlichen Seelen:

„Ein Hund sein lieber und den Mond anbellen,
Als solch ein Römer!"

Und welch' persönlicher, zur Uebertreibung gesteigerter Ingrimm spricht aus den Worten:

„Ich sandt' um Gold zu euch,
Um meine Legionen zu bezahlen:
Ihr schlugt mir's ab! War das, wie Cassius sollte?
Hätt' ich dem Cajus Cassius so erwidert?
Wenn Marcus Brutus je so geizig wird,
Daß er so lump'ge Pfennige seinen Freunden
Verschließt, dann rüstet eure Donnerkeile,
Zerschmettert ihn, ihr Götter."

Man vergleiche zu diesem Capitel den ganzen Timon von Athen.

Alle Vermögensangelegenheiten im „Kaufmann“ behandelt Shakespeare mit auffallender Nachlässigkeit. Antonio, von dessen großem Vermögen doch wiederholt die Rede ist, hat all sein Besitzthum zur See! er muß von einem Juden borgen! von seinen Galeonen, die nach Tripolis, nach Mexico, nach der Berberei unterwegs sind, kommt nicht eine an! Anderseits wirft Bassanio mit den geliehenen Geldern des Freundes wie ein Knabe um sich, und der Porzia verdoppeln und verdreifachen sich die Summen in einem Athemzuge. Hieraus, aus dieser Stellung des Dichters zu dem sogenannten „nervus rerum“ erklärt sich viel für das Verhältniß Antonios zu Shylock und Shakespeares zu diesem. Antonio besitzt eine königliche Verachtung des „unfruchtbaren Metalls“, die sein ganz meisterliches Charakterbild vortrefflich ergänzt. Ihm ist die Welt nur — die Welt, wo jeder eine Rolle zu spielen hat, und die seine ist ernst. Er ist der geborene Melancholiker, ein vollkommener Hypochonder, ohne Selbstregung, ohne Thatkraft. Er krankt am Leben, und mit seiner Gefaßtheit, zu sterben, ist es ihm vollkommen Ernst. Sein Verhältniß zu Bassanio ist mehr ein väterliches als ein freundschaftliches. Die liebenswürdige Natur des jungen Menschen zieht ihn an, verschwenderisch häuft er auf ihn alle Zeichen seiner Liebe und erfleht, bewegt, mit Thränen im Auge, für den Freund das ihm versagte Glück. Er ist edelsinnig, auch dem Shylock gegenüber, aber auch er, der sonst so schwer in Harnisch geräth, ist doch so sehr in den Vorurtheilen der Zeit und im Hasse gegen die Wucherjuden befangen, daß er den Shylock anspeit, einen Hund schilt und mit Füßen tritt — trotz seiner noblen Geldverachtung eine häßliche Verirrung. Nur nebenher sei hier erwähnt, daß man den „Kaufmann von Venedig“ um des Verhältnisses des Antonio zum Bassanio und umgekehrt willen das „hohe Lied der Freundschaft“ genannt hat. Das „hohe Lied“ — du lieber Himmel! Sollte nicht Heinrich der Vierte um Falstaffs willen das „hohe Lied“ der genialen Verlumptheit genannt werden?

Ueber den Durchschnitt der Männerwelt des Stückes (auch den Lorenzo nicht ausgenommen, aus dessen wundervoller Lyrik im fünften Act mehr der Dichter als eine bestimmte dramatische

Individualität spricht) erhebt sich nun himmelhoch die Porzia. Mit welchem Humor findet sie sich in die unglückliche Kästchenwahl, wie freundlich ringt die mädchenhafte Scheu in ihr mit der heißklopfenden Liebe, wie hält sie an sich, um mit keinem Ton, keinem Blick den Geliebten zu bedeuten, wohin er seine Wahl zu lenken habe, wie selig giebt sie sich dem ersten Glücke hin und wie entsagungsvoll mahnt sie den Bassanio zu schnellster Eile, den Freund aus der drohenden Gefahr zu befreien. Ist die Gerichtsscene überhaupt möglich — ihrer Besonnenheit hätte man es zutrauen können, die glückliche Lösung der Drangsale herbeizuführen, nachdem sie, echt weiblich, alle menschlichen Mittel versucht und die schönen Worte über die Gnade gesprochen hat. Munter und gefällig schließt sich ihr ihre lenksame Gespielin Nerissa an — wohlthuende Contraste zu der widerwärtigen Erscheinung der leichtsinnigen Jessika, die mit dem Christen davonläuft, den Vater bestiehlt, seine Edelsteine und Ducaten vergeudet und für den Türkis des Geplünderten, den er von seinem Weibe hatte, als er noch Junggesell war (also ein Andenken ihrer verstorbenen Mutter!), in Genua einen Affen kauft: eine ruchlose Creatur, die alle Verderbtheit des Vaters nicht zu entschuldigen, alle Mädchenschönheit und die Mondbeleuchtung im Garten von Belmont nicht zu idealisiren vermag. Sie ist die Hauptwidersacherin des Shylock. Sie steht im Bunde mit seinen schlimmsten Feinden. Nach ihrer Flucht, die mit dem Vermögensverfall des Antonio zusammentrifft, wird der Groll des Juden zur Wollust der Rache; sie ist es, die das Messer für die Brust des Antonio schärft. Wie unglücklich trifft es sich nun aber für den Shylock, daß aus dieser ganzen Gruppe (zu der auch der unbedeutende, witzlos plappernde Lanzelot gehört) gerade diejenige, die durch ihre Herzensgüte, ihr gleichmäßiges Wohlwollen die Contraste hätte versöhnen können, ihm im Stücke den Todesstoß versetzen muß: Porzia.

Das Gegenspiel dieser Gesellschaft, deren Gros auf besondere sittliche Würdigung keinen Anspruch machen kann, und der Prügeljunge des Stücks, Shylock, ist recht eigentlich der Mittelpunkt der Handlungen. Er ist durch seine Geldgeschäfte, auf die das aus-

gestoßene Volk Israel durch den socialen Haß der Christen und die Gesetze hingedrängt war, zum reichen Mann geworden. Diese Geschäfte stehen mit der kaufmännischen Denkweise der Christen nicht im Einklang. Daß es besonders unmoralische Wuchergeschäfte wären, die die Verachtung mit Recht verdienen, erfahren wir leider aus keinem Beispiel, aber es ist wohl möglich, daß er, der Fleischausschneider, auch eine jener hassenswürdigen Existenzen ist, die in den dunklen Seitengassen des Geldmarkts dem Bedürftigen als „Halsabschneider" bekannt sind. Shylock selbst hält seine Speculationen für redlich, Antonio wirft ihm nichts weiter vor, als daß er „für unfruchtbares Metall Ertrag nehme". Dies ist offenbar nur eine besonders ritterliche Auffassung des einzigen Antonio und nicht etwa aller christlichen Kaufleute Venedigs. Shylock richtet seinen besonderen Groll darum auch nur gegen diesen einzigen Mann, der „in niedrer Einfalt Geld ohne Zinsen ausleiht und den Zinfuß herabdrückt"; die übrigen nehmen also so gut Zinsen wie Shylock auch, und nur die Höhe des Zinsfußes mag eine verschiedene und sittliche Unterschiede begründende gewesen sein. Trotzdem ist der Grimm des Juden ein Ausfluß kleinlicher Interessen. Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß er in dem Umstande, daß „Antonio sein heilig Volk haßt" und den Shylock auf dem Rialto, Angesichts der ganzen Kaufmannschaft wie einen Hund behandelt hat, Nahrung bekommt und dadurch aus den niedrigsten Reichen des Egoismus in den Bereich einer, immerhin unedlen, aber doch größeren, an das Gefühl appellirenden Leidenschaft emporgehoben wird. Die Habsucht ist keineswegs die oberste Triebfeder für Shylocks Handlungsweise. Als ihm in der Gerichtssitzung die Schuldsumme zweifach, zehnfach geboten wird, überlegt er keinen Augenblick — die Rachgier überwiegt seine Geldsucht weit, er besteht auf seinem Schein. Auch sein Jammern über die Flucht der Jessika und den Juwelendiebstahl ist nur allzu begreiflich. Die Gassenjungen Venedigs verhöhnen ihn mit seinem Ruf „Die Steine, die Tochter, die Dukaten" — sie haben als Gassenjungen gewiß ein Recht dazu. Aber ich möchte doch wissen, ob ein christlicher Geldmann des neunzehnten Jahrhunderts in ähnlicher Lage nicht ganz dieselben Klagen bereit

haben würde, wenn er ihnen auch nicht gerade unter freiem Himmel Luft machte. Daß Shylock aber wünscht, „seine Tochter läge eingesargt zu seinen Füßen und die Dukaten in ihrem Sarge", daß er also den Verlust seines Geldes lieber an den Tod der Tochter geknüpft sehen möchte als an ihr Leben mit dem Christen (denn den andren gehässigeren Sinn, daß er die Wiedererlangung seines Besitzthums selbst mit dem Leben seines Kindes erkaufen würde, vermag ich in der Stelle (III, 1) nicht zu entdecken), ist nur zu begreiflich. Jessika hat durch die Flucht mit dem Lorenzo in Shylocks Augen sich und ihn entehrt. Sie hat sich der Kindesrechte begeben; wenn je der auf der Bühne so heimische Vaterfluch Berechtigung hat, so ist das ganz gewiß hier der Fall, und es wäre eine lächerliche Prüderie, dem Shylock daraus einen Vorwurf zu machen.

Diese Ausführungen zielen nicht dahin, den Juden von aller Schuld freizusprechen, sie versuchen nur mit Gerechtigkeit ihre Grenzen zu bezirken. Die Umwandlung Shylocks in einen Märtyrer, der erhobenen Hauptes den Gerichtssaal verläßt (ein Auswuchs gesuchter Deutungs- und schauspielerischer Originalitätssucht) ist und bleibt eine Verkehrtheit. Denn bei allen aus den socialen Verhältnissen und dem Verhalten seiner Angreifer und Feinde für ihn erwachsenden Entlastungen bleibt doch genug übrig, ihn zu graviren. Er ist neidisch und übelwollend, tückisch und boshaft. Er stellt die Clausel des Darlehnscheins als einen Scherz hin („the merry bond") und ist doch schon im ersten Act, wie aus dem Monolog „Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich" hervorgeht, fest entschlossen, den Antonio bei guter Gelegenheit „an der Hüfte zu packen". Als seine Wuth durch die Flucht der Tochter, für die er die Freunde des Antonio, diesen selbst und alle Christen verantwortlich macht, den höchsten Grad erreicht und ihm der Zufall gerade in diesem Augenblick seinen Schuldner in die Hände giebt, zeigt er sich von einer Hartherzigkeit und einer Verbissenheit in seine Rachgedanken, an der keine Spur des Guten ist. Trotz alledem ist er durch seine Stellung zu den Christen schon in einer ungünstigen Lage, man hat ihm übel mitgespielt, in seinem Elend hat die Signoria es nicht besser

gemacht als die Gaſſenjungen: ſie haben ihn gehänſelt und verhöhnt, ſein Ingrimm iſt begreiflich — und darum iſt es eine ſchreiende Ungerechtigkeit, daß, während Shakeſpeare ſelbſt das Seinige gethan hat den Charakter des Shylock zu erklären, er doch unſre Sympathien einſeitig der Gegenpartei zuwenden will und an dem Spott des Graziano nach dem Urtheil der Porzia, an dem brutalen Hin- und Herzerren der Verdammungen und Begnadigungen, an dem abſcheulichen Aufzwingen des Chriſtenthums, welches gleichbedeutend mit der völligen moraliſchen Vernichtung Shylocks iſt, ein unverkennbares Behagen verräth. Während die leichtlebige Jugend Venedigs ſo liebenswürdig wie möglich geſchildert wird, während das nichtswürdige Betragen der Jeſſika von aller moraliſchen Kritik des Dichters verſchont bleibt und mit den ſchönſten Kränzen der Lyrik geſchmückt und gewiſſermaßen geweiht wird, ergießt ſich über den alten Shylock allein die vernichtendſte Lauge des Hohns, trifft ihn allein das denkbar höchſte Maß der Strafe und Entehrung. Nur die edelſten Geiſter hätten ihn richten dürfen — und ſie gerade würden es weniger grauſam gethan haben. Dieſe Geſellſchaft hat kein Recht über ihn zu triumphiren; ſie iſt an ſeiner Schuld zum guten Theil mitſchuldig. Dieſe ungerechte Verſchiebung des ſittlichen Standpunkts wird durch den fünften Act nur noch befeſtigt und beſiegelt. Er löſt Alles in Wohlgefallen auf — nur nicht für Shylock; Alle dürfen glücklich ſein, nur er nicht. Sirenenhaft ſchmeicheln ſich Wort und Ton in's Ohr und machen uns die hochgradige Erregung des vierten Actes, das Elend des Alten vergeſſen; verführeriſcher und verderblicher hat eine dichteriſche Leier nie geklungen, ſie läßt uns vergeſſen, was wir nicht vergeſſen dürfen, ſie tönt im Dienſte des flüchtigen Genuſſes und mißachtet die heiligeren Güter der, nicht zwar durch Lohn oder Strafe, aber durch das Urtheil zu übenden poetiſchen und menſchlichen Gerechtigkeit, denen ihr goldenes Gefüge immer und unverbrüchlich geweiht ſein ſollte.

Der „Kaufmann von Venedig" findet auf der Bühne nur um der Figur des Shylock willen eine traditionelle Pflege. Die Charakterdarſteller beſchäftigen ſich gern mit der intereſſanten

Figur. Die übrigen Rollen sind ohne großen schauspielerischen Reiz. Die Wirkung des Stücks, eine gesteigerte, sobald ein „Gast" den Shylock spielt — das Publikum ist in solchen Fällen notorisch immer aufmerksamer und dankbarer —, auch dann aber nur, soweit es die Gastrolle betrifft, bleibt ohne solche Hebel des Interesses in der Regel flau. Eine warme Antheilnahme der Hörer an der Gesammthandlung habe ich kaum bei einer der von mir gesehenen Aufführungen herausgefühlt, sie scheint mir auch durch das Stück selbst unmöglich gemacht zu sein. Das Gefallen wird immer nur an Einzelheiten haften bleiben, deren es die schönsten und packendsten giebt. Soll aber doch eine Art Totalwirkung erzielt werden, dann bleibt nur ein einziges Mittel übrig: die Handlung in einen Glanz märchenhafter Ausstattung zu kleiden, die uns über den Zwiespalt hinwegtäuscht. Ein solches Ueberwiegen des Decorativen wäre bei jedem andren wahrhaften Dichterwerke eine Oberflächlichkeit und ein Unrecht, für den „Kaufmann von Venedig" ist es eine Ehrenrettung. Ich gestehe denn auch, daß mir nur in der prächtigen, überladenen Inscenirung, die Friedrich Haase während seiner Directionsführung auf dem Leipziger Stadttheater nach dem Vorbilde Charles Keans eingeführt hatte (1872) das Stück eine gewisse Befriedigung zu erwecken vermochte. Prachtvolle Decorationen, herrliche Costüme, aller Reichthum, alle Poesie, die ganze Phantasterei Venedigs. Die Gondeln flogen durch die Kanäle, daß es eine Lust war, vor dem Dogenpalast tummelte sich (in der ersten Scene oder richtiger vor Beginn derselben) eine ausgelassene Maskenschaar, der Prinz von Marokko kam mit einem staatlichen Gefolge von Schwarzen und allem Gepränge des Orients, den Arragonesen führte ein spanisch gehaltener Musiksatz ein. In dieser Fabelwelt war man geneigt das Unmöglichste für möglich zu halten, und blieb die Kluft auch nicht ganz verhüllt, kam man auch, sobald Auge und Ohr sich gesättigt, zur Einsicht — für kurze Zeit traten uns doch vor dem Zauber der Shakespeareschen Poesie und den hohen Schönheiten des Stücks seine Schwächen und Mängel zurück. Leider darf man aber nicht versucht sein zu glauben, jener Engländer, dem der „Kaufmann" dies Luxusgewand verdankt, habe damit einer künst-

lerischen Intention genügen wollen. Im Gegentheil! Er wollte Nichts weiter als seinem Publikum ein Ausstattungsstück geben, wie es die Engländer lieben. Der große Dichter mußte sich dazu herleihen um der Sache einen classischen Anstrich zu geben.

Weniger ein Ausstattungsstück als der Rahmen für die aufdringlichen Kunststücke eines Virtuosen war der „Kaufmann von Venedig" vor mehreren Jahren in London auf dem Lyceumtheater. Herr Henry Irving, der den Shylock spielt, hat ihn sich eingerichtet, das Haus war jeden Abend voll, von den gedruckten Exemplaren der „Einrichtung" seit dem 1. November 1879 bis zum Februar 1881 bereits das achte Tausend verkauft. Die Bearbeitung ist sehr unbedeutend, die eigentliche Kunst dieses Geschäfts, durch passende Kürzungen, Zusammenziehungen, kluges Vermeiden des häufigen Scenenwechsels den Kern einer Dichtung so deutlich hervorzuheben, wie es die moderne Theaterwirkung verlangt, nirgends wahrnehmbar. Wie fast immer in England wird auf Kosten eines interessanten Schauspielers alles Uebrige in den Hintergrund geschoben. Bezeichnend dafür ist, daß die pomphaften Auftrittsworte des Prinzen von Marokko auf sieben Zeilen zusammengeschrumpft sind und daß der Prinz von Arragon aus dem Stücke einfach wegescamotirt ist. Damit ist die märchenhafte Dreizahl der Freier (für jedes Kästchen einer) verschwunden und ein Zug des Fabelhaften, der eher hätte ausgemalt werden müssen, verwischt. Dieser Tendenz entspricht denn auch die Darstellung Irvings, der den Shylock in den härtesten tragischen Linien hält. Wenn er dennoch in seinem „management" für sceniſchen Aufwand gesorgt hat (das Personen-Verzeichniß seines Buches weist „Magnificoes, Marquers, Musicians, Serenaders, Fruit-sellers, Water-carriers etc. etc." auf), so hat dieser augenfällig mit einer künstlerischen Absicht Nichts zu thun, er ist ein geistloser Plunder, mit Erfolg bestimmt, die Schaulust der Massen zu befriedigen. In Deutschland wird man diese Hülfsmittel gleichfalls nicht entbehren können, aber man wird sie im Interesse des Stücks, im Zusammenklang mit der Darstellung zu verwenden haben. Man wird den Prinzen von Arragon nicht streichen; Musik und Carnevalslustigkeit, eine fröhliche Heiterkeit

Aller mag uns an ein glückliches Eldorado glauben machen, in dem die häßliche Caricatur Shylocks kein Recht zu existiren hat. Nicht die Tragik seines Leidens, nicht die moralische Verwerflichkeit seines Hasses — die Unschönheit seiner Leidenschaften und Neigungen betone der Darsteller, um seinen Sturz möglichst als eine ästhetische Nothwendigkeit plausibel zu machen. Es wird ihm nach allem oben Gesagten zwar nie ganz gelingen. Ist aber einmal ein Stück zur Aufführung bestimmt, dann hat wenigstens alles Mögliche zu geschehen, um es in das günstigste Licht zu stellen.

Zum Schluß gestatte man noch einige Bemerkungen betreffs einiger secundärer Rollen. — Ich sah den Tubal einmal, offenbar mit Einwilligung des Shylockdarstellers, in seiner einzigen Scene an dem Schicksal seines Glaubensgenossen schmerzlichen Antheil nehmen und die durch die tolle Mischung widerstreitendster Gefühle eigenthümlich bizarre, groteske Scene dadurch in eine langweilige Rührseligkeit treiben. Daß dieser unbegreifliche Fehler einmal begangen ist, beweist, daß er wieder begangen werden kann. Es sei darum darauf hingewiesen, daß Tubal mit fast systematischer Absichtlichkeit dem Shylock umschichtig Sammetpfoten und Krallen zeigt: Antonios Bankerott, der Tochter Flucht. Dies Spiel wiederholt sich dreimal. Mit seiner Sympathie für Shylock ist es ihm also keineswegs Ernst. Aus seiner Methode, den Freund durch die Schilderung von Antonios Vermögensverfall nur desto empfänglicher für den Schmerz über den Diebstahl und die Entführung der Jessika zu machen, spricht eine listige Schadenfreude, die sich geschickt in die Maske des Biedermanns hüllt. Tubal ist eine gelungene Species der „guten Freunde". — Nerissa darf nicht allzu sehr Dienerin, Graziano nicht allzu sehr Cavalier sein. Mit der gesellschaftlichen Stellung der ersteren wird man freilich leichter fertig, als mit der des letzteren. Die kluge, gewandte Nerissa ist Porzias Vertraute geworden, die sorgsame und treue Hüterin des Geheimnisses der Kästchen, die allzeit bereite Partnerin an Witz und Schelmereien. Was aber ist Graziano? In den ersten Acten ein Nobile wie seine Freunde, im dritten der Untergebene des Bassanio, der von seinem Herrn den

Heirathsconſens zur Vermählung mit Porzias Zofe einholt! Das iſt nicht zu reimen, nur zu verdecken, wenn der Darſteller der Rolle darauf achten will, daß ihm Baſſanio ſein ungeſchliffenes Weſen vorwirft. Je deutlicher dies zu Tage tritt, deſto weniger wird ſich der Zuſchauer über die Werbung im dritten Act wundern, NB. der unvorbereitete, uneingeweihte Zuſchauer, der nicht Zeit hat, bei dem Vorüberrauſchen der einzelnen Momente eines Stücks über ihre Zuſammengehörigkeit nachzudenken. Die beiden Gobbos ſind durch erſte Kräfte von großer natürlicher vis comica zu beſetzen, um die ſchwachen und zum Theil ungenießbaren Späße der Begegnung von Vater und Sohn ſchmackhaft zu machen. Den fünften Act zu ſtreichen, wie es früher in Deutſchland grauſame Sitte war, wird heutzutage keinem gebildeten Regiſſeur mehr in den Sinn kommen. Allein aus Lorenzos Worten über die Muſik quillt ein ganzer Strom von Poeſie. —

Viel Lärmen um Nichts.

Von denjenigen Luſtſpielen Shakeſpeares, die ſich auf rein irdiſchem Boden abſpielen, wäre „Viel Lärmen um Nichts“ eins der prächtigſten, feinſten und farbenſatteſten, wenn die Handlung, in deren Brennpunkten die beiden Perſonen ſtehen, von denen es urſprünglich ſeinen Namen empfangen hatte, „Benedict und Beatrice,“ ſeinen einzigen Beſtand bildete. Leider fällt aber auf dieſe unvergleichlichen Geſtalten der fahle Schatten der ernſten Ereigniſſe, die ſich als zweite Handlung neben die erſte ſtellen und dieſe faſt verdrängen. Bedenklicher hat Shakeſpeare einen friſchen, ſonnigen Luſtſpieleindruck nie getrübt, als durch dieſe Probe ſeiner ſtehenden Technik, zwei Fabeln, womöglich eine heitere und eine ernſte, zu einem romantiſchen Ganzen zu verſchmelzen. Einen ſchlimmeren Griff in den Loostopf ſeiner italieniſchen Erzähler hat er kaum je gethan. Wenn ſchon bei Arioſt die Geſchichte des Ariodant und der Ginevra (das Urbild der gegen Leonatos Tochter in's Werk geſetzten Intrigue) inmitten einer überphantaſtiſchen Welt, in der es von Rieſenfiſchen, Flügelpferden, Ogern, Feen und Nekromanten aller Art wimmelt, peinlich wirkt — wie viel verletzender iſt die Wirkung dieſer Schändlichkeit und der nicht anders als frivol zu nennenden dichteriſchen Behandlung im Drama, in dem die Perſonen, von denen Arioſt nur erzählt, leibhaftig vor unſern Augen erſcheinen, und in dem alles Phantaſtiſche fehlt.

Wenn es an sich faßbar ist, daß der rasche Claudio der Verdächtigung seiner Geliebten Glauben schenkt, wenn man das Gespräch zwischen Borachio und der an der Intrigue ganz unschuldigen Margarethe, das wohlweislich nicht auf die Bühne kommt, wirklich für möglich hält, so ist es doch unerhört und geradezu gemein, daß der feurige Liebhaber die Braut in offener Versammlung am Altar beschimpft und so eine peinliche Scene raffinirt in's Werk setzt. Man hat zu seiner Entschuldigung darauf hingewiesen, daß Claudio, wenn er einmal fest an die Verworfenheit der ihm anverlobten Braut glaubt, wie er es doch thut, dann auch ein Recht habe, sie so schnöde wie möglich zu behandeln, und im Uebrigen von der Zeit des Dichters, der Leichtlebigkeit der Romanen, der Schnelligkeit, mit der dazumal Liebesbande geknüpft und gelöst wurden, ein Langes und Breites geredet. Jene Zeit war aber zugleich eine ritterliche, ritterlicher als die unsre, und weniger seine Leichtgläubigkeit und sein Groll gegen das Mädchen (dieser würde ja nur für ihn und seine Neigung sprechen) als die gemeine Inscenirung seiner Rache ist es, die ihn entadelt und richtet. Hätte er die schöne Hero wirklich geliebt, wenn auch nur als Cavalier oder mit rascher Flackergluth, dann hätte er sich daran genügen lassen, ihr, sei es in des Vaters und ihrer Verwandten Gegenwart, ihre Untreue vorzuwerfen und das Band zu zerreißen, verletzt oder schmerzerfüllt, je nach der Art seiner Neigung, anstatt wie ein Meuchler an ihr Vergeltung zu üben. Statt dessen begeht er einen Bubenstreich, den kein Mädchen, selbst eins von der Sanftmuth der Hero nicht, verzeihen kann. Und wie verzeiht sie ihm! Nun setzt sie selbst, nun setzt der alte Vater, der noch eben Feuer und Flamme war, eine Komödie in Scene und zieht wiederum an die Oeffentlichkeit, was, wenn es überhaupt möglich ist, nur in der verschwiegenen Stille des Hauses hätte zum Austrag kommen können. Der alberne Claudio läßt sich unter einigen Phrasen dazu herbei, sich mit Leonatos Bruderstochter zu vermählen, und findet in der neuen Verlobten die verstoßene Hero. Leichtsinnig fängt es an und leichtsinnig endet es. Wenn man nur mit diesem Claudio und dieser Hero, die in der ersten Hälfte des Stücks von gewinnen-

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

dem Liebreiz ist, nicht sympathisiren sollte! Dies ist die böse Achillesferse des Stücks; seine andere Hälfte ist lauter Feinheit und Grazie. Benedict und Beatrice sichern ihm ein ewiges Leben; auch die braven Gerichtsdiener thun zu dieser Unsterblichkeit das ihrige. Nie hat die Shakespearesche Kunst der geistreich zugespitzten Rede größere Triumphe gefeiert als in dem Wortgefecht der beiden bekehrten Ehescheuen. Die gegen sie gerichtete Intrigue ist von classischer Einfachheit. Und nicht Benedict und Beatrice allein, auch die übrigen Personen, der Gouverneur, der elegante leichtlebige Prinz, der finstre Bastard sind von lichtvollster Deutlichkeit der Zeichnung. Man hat das innigste Behagen an dem gewandten Dialog, der nie in's Stocken kommt, an der schönen ernsten Wendung, welche der Charakter der beiden redegewandten Liebenden nach der Kirchenscene nimmt, deren Folgen bei Benedict und Beatricen fast mit ihr zu versöhnen im Stande ist. Aber leider — der Eindruck ist kein reiner.

Natürlich hat man sich an den oben erwähnten Entschuldigungen nicht genügen lassen, sondern noch auf andre Weise versucht an der Nichtswürdigkeit des Claudio und der offenkundigen Verwerflichkeit und Oberflächlichkeit der Behandlungsweise, die Shakespeare dieser Partie des Stücks hat angedeihen lassen, so lange zu deuteln, daß ein schwankendes Urtheil, das dem sichren, ersten Gefühl nicht zu vertrauen wagt, wohl irre werden kann. Aber ganz hat noch keine Kritik die Beschimpfung am Altar zu vertheidigen gewagt. Und wenn man behaupten will, das Ganze entlasse „uns" schließlich doch in heiterer und versöhnter Stimmung und „wir Philister" lachten zu guter Letzt doch auch mit den Verliebten und ihrem Anhang über den „Lärmen um Nichts" — so kann wenigstens ich versichern, daß mir die Gruppe der Heldenthaten des Claudio stets noch den größten Widerwillen erregt, daß ich ein verzweifelt ernstes Gesicht dazu gemacht, und daß es mich gewiß im Theater nicht gehalten hätte, wenn Benedict, Beatrice und die Gerichtsdiener nicht wären, die ich übrigens von jenem stets scharf gesondert habe. Das, was Shakespeare für den jungen Claudio thut, ist gerade so viel, um ihn sich einige Stunden durch eine anständige Gesellschaft durchlügen zu lassen —

länger wird Niemand mit dieſem Fanfaron Umgang zu pflegen wünſchen, und im äſthetiſchen Freiſtaat würde er, wenn er ſich noch in einem ſechſten Act blicken zu laſſen wagte, ſicher über die Grenze geſchafft. Hätte er nicht kriegeriſche Lorbeeren gepflückt, ſtände er nicht in Gunſt bei dem Fürſten, trüge er nicht den Empfehlungsbrief der Schönheit und Liebenswürdigkeit mit ſich — er wäre ganz unerträglich. Er iſt nicht ohne adlige Züge — wozu wäre er denn auch Cavalier? Als er zufällig im Geſpräch mit Heros Vater die Hand an den Degengriff legt und der erregte Alte die Bewegung als den Verſuch eines gegen ihn gerichteten Angriffs deutet, weiſt er dieſe Unterſtellung mit Würde zurück. Möglicherweiſe iſt er kein ſittenloſer Menſch und jedenfalls ſpricht aus ſeinen heißblütigen Wallungen, ſeinen Uebereilungen in Haß und Liebe keine blaſirte Menſchen- und Weiberkenntniß in's Beſondre. Aber alle Raſchheit der Jugend, alle Verwöhnungen, die ihm das gutgelaunte Glück beſcheert, reichen wohl hin, die Unbeſonnenheit und Leichtfertigkeit zu erklären, mit der er die Verleumdungen des Don Juan kritiklos entgegennimmt, nicht aber auch den boshaften Racheact, den er gegen ſeine Verlobte und indirect natürlich auch gegen ihren Vater, den Gouverneur von Meſſina, ſeinen Gaſtfreund, in's Werk ſetzt. Mit dieſem Bubenſtück macht ſich Claudio eben äſthetiſch unmöglich, und nur eine tragiſche Wendung wäre allenfalls im Stande ihn zu entſühnen. Statt deſſen läßt Shakeſpeare ihn ſeiner Frechheit durch die herzloſe, platte Art, mit der er den ernſt gewordenen Benedict und deſſen Herausforderung beſpöttelt, die Krone aufſetzen, um den Charakter ſchließlich vollſtändig fallen zu laſſen. Denn der Ausgang verdient eine Prüfung auf pſychologiſche Wahrheit nicht mehr. Seine Flüchtigkeit und innere Unmöglichkeit liegen auf der Hand. Zu beklagen iſt es nur, daß durch einen Menſchen wie dieſen Claudio auch Hero, Leonato, deſſen Bruder, ſelbſt Benedict und Beatrice in den äſthetiſchen Verfall gezogen werden. Einen Menſchen, der eine Schlechtigkeit ohne Beiſpiel, ſeine Schlechtigkeit, dadurch ſühnen zu können glaubt, daß er einige Muſiker bezahlt und ein Grablied ſingen läßt, das wohlweislich die Schuld von ihm ab und auf die Verläumder

wälzt („Schmähsucht bracht der Hero Herz"), der sich für die vermeintlich todte, durch ihn getödtete Braut, mit ihrer vermeintlichen Cousine abfinden läßt und zu guter Letzt doch der früheren Braut seine alte Liebe erklärt — einen solchen Menschen wird man mit eben demselben Rechte zu den psychologischen und ästhetischen Fratzen zählen, wie das gekränkte Mädchen, das es mit einem solchen Manne trotz der bittren Erfahrnng, die er ihr verschafft, dennoch wagt, wie den Vater, der auf den Cousinencompromiß und die Ehe einzugehen die Schwachheit hat. Und kann eine Beatrice, kann ein Benedict zu diesem Claudio gut Freund sein? Man hat darauf hingewiesen, daß das Verletzende in der Handlungsweise des Claudio durch die das ganze Stück durchdringende heitere, von Festen zu Festen eilende, moralisch laxe Behaglichkeit erklärt und gemildert werde, und ich bin der Letzte, der leugnen möchte, daß Shakespeare in diesem unbestimmten Etwas der Stimmung das Möglichste gethan. Es duftet wirklich, wie Kreyßig sich ausdrückt, in dem ganzen Stück nach Braten und Kuchen. Aber wenn die Bequemlichkeit und Genußsucht des Prinzen von Arragon mit seiner Umgebung, und der guten Stadt Messina in ihren höchsten und niedrigsten Häuptern die Stellung dieser Personen zu der Intrigue wirklich in etwas erklärt und beschönigt: entschuldbar wird sie darum doch nicht. Auch möchte ich ein Mittel, das unser Urtheil nur zu verwirren, nicht aber zu klären im Stande ist, nicht allzu hoch erheben. Uebrigens verfängt es nicht sehr, denn Shakespeare hat es an Gegenmitteln nicht fehlen lassen. Beatrice selbst kennzeichnet Claudios Betragen klar und bündig als „unbarmherzige Tücke". Sie wünscht in ihrer humoristischen Art, sie wäre ein Mann, um des Verräthers Herz auf offenem Markt zu verzehren. Damit zeigt uns Shakespeare selbst den, von ihm leider so bald wieder verlassenen, Standpunkt, von dem aus der junge Graf und seine Sippschaft einzig zu beurtheilen ist.

Ein noch kräftigeres Widerspiel gegen die Herzensfreudigkeit, die wir so gern über alle peinlichen Scrupel siegen lassen möchten, üben die Ehrabschneider und ihre nächtliche Komödie selbst. Den möchte ich kennen, den eine Creatur wie der Bastard be-

luſtigte. Eben die unheimliche Wahrheit, mit der dieſe Figur gezeichnet iſt, macht ſie ſo ernſthaft. Ein immer übelgelaunter, galliger, rachbegieriger Schurke, deſſen Leidenſchaften zum heldenhaften Verbrechen zu niedrig ſind, ein ausgebildeter, freudeloſer, iſolirter Ichmenſch. In dunkler Heimlichkeit ſchleichen ſeine Pläne. Zu vertreten wagt er ſie nicht, der Verantwortung entzieht er ſich durch die Flucht. Wie „Gift und Operment“ wirkt ſein Anblick. Selbſt die immer gutgelaunte Beatrice kann ihn nicht anſehen, ohne daß ſie eine Stunde Sodbrennen bekäme. Ein einziger ſtarker parodiſtiſcher Strich hätte ihn übertreiben und dadurch mit dem Lächerlichkeitsfluch behaften können. Aber Shakeſpeare, der mit dieſem Mittel ſonſt ſo ſicher und leicht arbeitet, verſchmäht es hier. Mit ſeiner ganzen Menſchenkenntniß tritt er an die Bildung dieſer Figur, mit ſeiner ganzen Kraft führt er ſie aus — um damit den Ernſt der Situation nur noch zu verſtärken. Und dieſem von der Natur ſo deutlich gezeichneten Sünder, der Niemanden täuſcht, den alle Welt durchſchaut, dieſem Don Juan, der mit dem Prinzen zerfallen iſt, überantwortet der leichtſinnige Claudio die Ehre und das Glück Leonatos und ſeiner Tochter! Ohne ſtutzig zu werden nimmt er die Verleumdungen eifervoll entgegen! Und wie unerhört plump, wie unmöglich iſt die Täuſchung inſcenirt! Und der vermeintliche von Hero begünſtigte Liebhaber ſoll der gewöhnliche Borachio ſein! In der That, der Aerger gegen Claudio wächſt mit jedem Grunde, der gegen ſeinen frivolen Verdacht ſpricht. Die zarte, reine Hero, Leonatos Tochter ſoll kurz vor ihrer Hochzeit einen Borachio dem Claudio vorziehen — weil ein notoriſcher Neidhart es will und ein Gimpel ihm in die Falle geht!

Wie Claudio aber *bis* zum Eintritt der Kirchenkataſtrophe in ſeiner Weichlichkeit und Haltloſigkeit zwar nicht als Perſönlichkeit unſer Herz zu gewinnen, aber als dichteriſche Schöpfung, die ein ſittliches Urtheil unſerſeits noch nicht herausfordert und über die der Dichter ſelbſt ſein Urtheil noch nicht gefällt hat, zu gefallen vermag, ſo ſind auch die übrigen mit der ernſten Handlung verflochtenen Perſonen *ſo lange* von der größten poetiſchen Wahrheit und Feinheit, bis die tragiſche Wendung ſie verdirbt.

Der junge Weltenbummler, der Prinz, ist ein classisches Muster der elegant gefirnißten, gutherzigen, aber an Geist und Charakter völlig seichten goldenen Jugend, der echte und rechte „allgemein beliebte“ Thronerbe, der es nicht verschmäht sich herabzulassen und gemein zu machen, und der, zur Herrschaft gelangt, zwischen liebenswürdiger Leutseligkeit und Würde noch eine Weile hin und her schwanken wird — bis der Despot und Reichsverderber fertig ist. Die knospenhafte Lieblichkeit der Hero bekommt den gewinnendsten Zusatz durch die frohgemuthe Laune, mit der sie sich an dem gegen die Ehescheuen gerichteten Complot betheiligt. Der keckste Zofenübermuth plaudert aus Margarethe und Ursula. Es sind lauter heitere Menschen. Selbst der würdige Leonato hält sich trotz seiner hohen Stellung nicht für zu gut, um sich den lustigen Ränken der Jüngeren zu entziehen. Er hat seine Freude am Schabernack, und daß er kein allzu strenges Regiment führt, verräth sein cordialer Ton gegen seine „Nachbarn“, die Gerichtsdiener. Seine Amtsverwaltung macht es begreiflich, daß die Subalternen in ihrem nächtlichen Dienst die mildeste Praxis üben und den Uebelthäter, der ihnen nicht gutwillig folgen will, laufen lassen, weil „wer Pech angreift, sich besudelt“. Wer einen Holzapfel und Schlehwein in Amt und Würden beläßt, wer den unglaublichen Unsinn des wackren Wortführers der Beiden mit solcher Seelenruhe anhört und Nichts als ein mildes „Nachbarn, ihr seid ennuyant“ darauf hat — der ist gewiß ein „guter“ Mann.

Alle diese harmlosen und gemüthlichen Seelen, die sich wohl einmal ereifern, aber fremdem Unrecht gern durch die Finger sehen, könnten die trefflichste Folie für den Bastard und seine finstren Pläne geben — wäre (noch einmal!) die Katastrophe nicht! Einem Dichter wie Shakespeare möchte man nicht gern einen Vorhalt machen, der sich wie eine dreiste Angabe, wie es zu bessern gewesen wäre, ausnimmt; aber man darf sich doch fragen: war es denn ganz unmöglich, die Neigung des Claudio tiefer und edler zu stimmen, ihn vor der Frivolität seiner Rache zu bewahren? Er hätte dem Verrath glauben, Hero sogar verschmähen dürfen — hätte man nur gefühlt, daß ihn die Wunde brennt! Heros Liebe durfte dann dauern. Die Wahrheit wäre

an den Tag gekommen — sei es immerhin durch einen bloßen Zufall, den man im Lustspiel nicht verdammen darf, sei es immerhin durch die stupiden Nachtwächter, denen Shakespeare in liebenswürdiger Großmuth damit die besten Karten in die Hand spielt! Das Possenspiel mit Leonatos Nichte wäre selbstverständlich unterblieben. Der Ring der Geselligkeit, Eintracht und Liebe wäre wieder geschlossen. Die Wolken, die den hellen italischen Himmel bedeckten, wären zerstreut worden: Frohsinn und Scherz durften sich in sonnenhellen Gärten wieder frei ergehen.

Auch der Charakter der beiden bevorzugten Wesen, die den Geschlechterkampf mit den komischesten Waffen, dem strahlendsten Uebermuth und wahrhaft geistreich bis zum Friedensschluß durchführen, hätte unter solchen oder ähnlichen Verhältnissen nicht zu leiden gehabt. Sie unterhalten von Anfang bis zu Ende. Der Verlauf, den ihr Gefecht nimmt, ist der natürlichste von der Welt. Aus den vom Zaun gebrochenen Angriffen der Beatrice, aus Benedicts übertriebener Abwehr des Gedankens, er könne selbst einmal den Nacken in das vielgeschmähte Ehejoch beugen, redet schon deutlich das gegenseitige Interesse. Unter diesen Dornen schlummert rosengleich die Liebe. Was dem Dichter in Catharina und Petruchio in grobem Stoff und grober Ausführung verloren ging, ist hier zu edelster Wirkung gebracht. Es ist das aller Sentimentalität feindliche, herb-jungfräuliche Weib, es ist der gerade, kernhafte, seine Verdienste unter schlichter und rauher Hülle bergende Mann, die sich bekämpfen müssen, die aber einander nicht entgehen können, weil sie nun einmal für einander geschaffen sind. Darum übt auch die List der schlauen Gelegenheitsmacher die rascheste Wirkung. Der Funke mußte nur herausgeschlagen werden: einmal an den Tag gebracht, fährt er in lichterloher Flamme empor. Jetzt lernt Beatrice seufzen, jetzt läßt sich Benedict den Bart stutzen und nimmt von den Künsten der Modegecken Notiz. Aber die Urgesundheit beider Naturen bricht alsbald wieder durch. Als Claudios Rache alle Uebrigen verwirrt, da sind sie die Einzigen, die die rechten Worte finden und der Sippe der Verläumder die treffendste Behandlung widerfahren lassen. Jetzt erst zeigt sich so recht, mit wie körnigem sittlichem Salz ihr Wesen gemischt ist, um es vor der Fadheit zu bewahren,

der das Zuckerbrotleben der Uebrigen verfallen ist. Bis dahin reizten sie uns und machten uns lachen — von jetzt an wachsen sie uns an's Herz. Das Genialste dieser Partie des Stücks besteht aber darin, daß beide Charaktere auch in dem größten Ernst ihrer Grundanlage nie untreu werden. Als Beatrice in ihrem Zornausbruch über die verächtliche Handlungsweise des Grafen, als Benedict in seiner prächtigen, männlich-edlen Haltung bei der Herausforderung des Claudio diesen und ihre ganze Umgebung beschämen, da genügt dem Dichter ein einziges Wort, um uns zu zeigen, daß unter den dunklen Wolken die Sonne dieser hellen Gemüther immer noch scheint. Daß aber das lautre Gold in Beider Herzen nicht auch ohne die abscheuliche Kirchenscene hätte an's Licht gefördert werden können — das ist es, was man billig bezweifeln darf. Auch Benedict und Beatrice würden nur gewinnen, wenn ihnen die Möglichkeit, dem Claudio wieder gut zu werden, etwas näher gerückt wäre. Das ist aber auch das Einzige, was der hohen Vollendung des unvergleichlichen Paares fehlt.

„Viel Lärmen um Nichts" ist in den geschickten, beifallswürdigen Bearbeitungen von Holtei und Devrient Gemeingut der deutschen Theater geworden. Beide Bearbeiter haben den Stoff mit gutem Glück auf drei Acte vertheilt und uns damit zugleich die Maskenscenen erspart, die, für die Handlung entbehrlich, das Hauptübel der zweiten Hälfte des Stücks bei einer Aufführung nur noch fühlbarer machen würden. Ihrer Wiederherstellung vermag ich nicht das Wort zu reden, am Wenigsten aber kann ich es gerechtfertigt finden, daß die Kirchenscene nicht nur durch eine malerisch vollendete Decoration von größter Pracht und Schönheit zum besonderen Merkziel der Betrachter gemacht, sondern überdies noch durch den Hochzeitszug und eine langwährende kirchliche Ceremonie um das Dreifache gedehnt wird, wie es in der Aufführung am „Deutschen Theater" zu Berlin geschieht. Auf diesen Flecken noch durch solche Mittel die doppelte Aufmerksamkeit zu lenken und ihn recht eigentlich zum Mittelpunkt der Vorstellung zu machen, das heißt Uebel schlimmer machen. Dieser Vorgang duldet kein längeres Verweilen. Rasch darüber hinweg — damit beweist man dem Dichter in diesem Falle seine Liebe am Besten!

Was ihr wollt.

Wenn Shakespeare es als ein heiliges Recht beanspruchen darf, mit einem seiner Lustspiele trotz des veränderten Zeitgeschmacks, trotz so mancher Anglicismen, auf der Weltbühne fortzuleben, so ist das gewiß die „Twelfth-night.“ Das Schönste und Zarteste, was sein Genius auf dem Gebiet der heiteren Muse geschaffen, der „Sommernachtstraum“, kann mit allen technischen Hülfsmitteln auf dem Theater niemals so vollendet wie von unserer Phantasie in die Erscheinung gebracht werden und ist somit, wenn man den Maßstab unserer modernen illudirenden Bühne anlegt, kein eigentliches Theaterstück. „Was ihr wollt“ aber ist es. Die scharfen Conturen seiner Charakterköpfe, die traumhafte Weichheit seiner ernsten Figuren, die die Musik selbst aus der Taufe gehoben hat — ganz wirken sie erst vom Podium herab. Junker Tobias und seine Genossen wollen *gesehen*, das einfache, aber so wunderbar stimmungsvolle Lied „Komm herbei, Tod“, das man in der Bearbeitung der Meininger mit der schönsten Berechtigung dem Narren genommen und der Viola in den Mund gelegt hat, will *gehört* sein. Und in keinem andern Stück verschlingen sich die beiden Handlungen, aus denen Shakespeare seine Lustspiele zusammenzusetzen pflegt, so einfach, so natürlich wie in diesem. Auch kommen wir aus der eigentlichen Sphäre des Lustspiels nie heraus; wir haben nicht nöthig, über den Nacken des Shylock weg in den Garten von Belmont zu wandern und dort die duftgesättigte Nachtluft in Porzias mond-

beglänztem Garten einzuathmen, wir haben nicht nöthig, in der Kirche der peinlichen Beschimpfung einer Hero beizuwohnen, wie in „Viel Lärmen um Nichts“, um uns hernach an den Dummheiten der bornirten Gerichtsdiener zu weiden. Ist auch an sich die Prellerei des Malvolio ein häßlicher Streich — er kann glaubhaft gemacht werden, er kann sogar, wenn man nicht mit allzu philiströsen Forderungen auftritt, eine gewisse Berechtigung gewinnen, und jedenfalls kann uns die heitere Laune der tollen Gesellschaft, die lustige Confusion, in die endlich selbst die ernsteren Partien hineingezogen werden, mit freundlicher Hand über diese kleinen Scrupel hinwegführen. Es glätten sich alle Falten. Wird uns das Lachen der Clowns zu viel, so setzt die Musik ein und schmeichelt sich in Ohr und Herz, haben wir die Klagen des Herzogs genug gehört, so sorgt die kecke Zofe mit ihrem Anhang dafür, daß wir uns wieder der sorgenlosesten, ausgelassensten Heiterkeit hingeben.

Es steckt ein unverwüstliches Leben, eine blühende Sinnlichkeit in diesem Stücke. Wie so oft läßt der große Dichter und Menschenkenner auch hier an dem bloßen Gefühl, an dem einseitigen Triebe, dem rücksichtslosen Willen jeden sittlichen Entschluß zu Schanden werden. Es sind keine moralischen Menschen — Sinnenwesen sind es, die wir da seufzen und lachen hören. Ja, wohin kämen wir, wollten wir moralisch urtheilen? Wie stände dann der Herzog da, ein kraftloser Weichling, der durch das ganze Stück nach Gräfin Olivia schmachtet und endlich im Handumdrehen seinen früheren vermeintlichen „Hämmling“, Viola, zu seiner Gattin macht? Wie Olivia, die den todten Bruder und die Trauerzeit bei „Cesarios“ Rede sofort vergißt und mit fabelhaftester Eile sich mit dem Pseudo-Cesario, dem Sebastian, vermählt? Wie dieser Jüngling Sebastian selbst, der der niegesehenen Schönen, trotzdem er wohl merken könnte, daß es sich um ein Quiproquo handelt, auf ihr erstes Wort in ihr Haus folgt und sich die eilige Trauung mit ihr ganz ruhig gefallen läßt? Nein, nur keine Grillen! Wer das Stück genießen will, versetze sich in die Seele des Dichters, er überlasse sich willig der süßen Gewalt seiner Töne und fühle nur das, was Natur in ihm ist: wie der Wan-

derer, der sich an einem schönen Sommertage auf der Wiese oder am Waldsaum in's Gras legt; er sieht die Wolken an der Sonne vorüberziehen, er hört den Bach rauschen, um ihn summt das geflügelte Volk der Insecten, er träumt und unterscheidet nicht mehr, was er selbst, was außer ihm ist, er glaubt den Herzschlag der Erde zu hören und denkt nicht mehr daran, daß in den Städten eine Welt wohnt, die mehr von ihm will als Fühlen und Genießen, die die Kräfte muthvoll sich regen lehrt, die ein Gesetz kennt, das mit eherner Mahnung an's Herz trifft. Aus jener holden Wahnstimmung quillt Alles, was Poesie heißt: aus ihr sind die wundervollen Scenen zwischen Viola und dem Herzog geboren. Und so zart sind die Linien dieser Poesie, daß sie in Musik verfließen und selbst Musik zu sein scheinen. Shakespeare ist der größte Meister der Stimmung, er ist eine durch und durch musikalisch empfindende Natur. Wo die Liebe sich voll ausathmet, da setzt auch bei ihm die Musik ein. Im „Kaufmann von Venedig" erklingt sie bei Bassanios Wahl. „Sagt, woher stammt Liebeslust?" Im Garten von Belmont spricht Lorenzo das schöne Wort:

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken,
— — — — — — — — — —
Trau keinem solchen!"

Selbst Cleopatra verlangt nach Musik. „Musik, schwermüthige Nahrung für uns verliebtes Volk"; sind es doch fast die Eingangsworte der „Twelfth-night":

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter!"

Von allen Shakespeareschen Stücken ist „Was ihr wollt" das musikalischeste.

Es gehören fein angelegte Naturen dazu, um diese Stimmung wiedergeben zu können — Schauspieler wie Regisseure. Der Herzog von Meiningen hat diese Aufgabe auch auf diesem Boden wieder glänzend gelöst. Er hat eine den häufigen Scenenwechsel glücklich vermeidende einfache und malerische Scenerie geschaffen. An Olivias Haus und Garten vorbei zieht sich die

Landstraße, auf der der Herzog und sein Gefolge, die Schiffbrüchigen, Antonio und Sebastian, die Gerichtsdiener erscheinen. Bis auf zwei Scenen, in Olivias und des Herzogs Gemächern, spielt sich Alles dort zwanglos und natürlich ab. Das Kerzenlicht, das durch die Fenster des gräflichen Schlosses schimmert, das Mondlicht, das auf die Laube fällt und die Zechbrüder romantisch beleuchtet — es giebt der Situation einen phantastischen Reiz. Eine freundliche, weiche Musik, die sich nicht aufdrängt und die auch nur als Ganzes, nicht in ihren einzelnen Theilen gehört werden soll, fördert die Wirkung. Und so vermag ich denn an dieser Stelle nichts Besseres zu thun, als auf die Meininger Inscenirung zu verweisen, die hoffentlich alle bis jetzt bestehenden, darunter die leider fast allgemein verbreitete Deinhardsteinsche mit ihrer albern vorsichtigen Motivirung der Liebe Violas und des Herzogs, ihrer abgeschmackten Umwandlung des Ehren Matthias, als welcher der Narr zum Malvolio redet, in einen Arzt, für immer beseitigt hat. Sie erklärt am Beredtesten den großen Bühnenerfolg der reizvollen Dichtung und belehrt über die dramaturgischen Mittel, mit denen er zu erzielen ist.

Den Schauspielern ist kaum etwas zu sagen. Hier ist Alles so klar und durchsichtig, daß, wer die Sprache dieser Gebilde nicht versteht, durch keine Deutung über sie aufgeklärt werden kann. Der einzige Malvolio ist eine mißzudeutende und leicht zu verfehlende Aufgabe, doppelt wichtig aber, weil von ihrem Erfassen die Wirkung der übermüthigen, tollen Späße abhängt, mit denen das Kätzchen, der dicke Tobias und sein blasser, rothnasiger Genosse im Bunde mit dem Narren und dem Fabio (der den letzteren seltsamer Weise ablöst) den Alten bis an die äußerste Grenze des Erlaubten plagen. Foppereien sind von jeher Inhalt der Komödie gewesen, aber sie können an sich nur an eine geringe Gemüthsbildung, an einen rohen Sinn appelliren, wenn nicht der Gefoppte mit den Narrenspossen, die man mit ihm treibt, zugleich für irgend ein Vergehen die gerechte Strafe empfängt. Wie wenig fein das englische Publikum zu Shakespeares Zeit in diesem Punkt empfunden hat, beweist immer wieder die Figur des Shylock. Sobald wir mit dem Gefoppten, mit dem Unterdrückten Mitleid

empfinden, ist es mit der Heiterkeit vorbei. Wodurch provocirt nun Malvolio die Rache der Rüpel und des pfiffigen Kammermädchens? Er ist, wie Shakespeare ihn geschildert, ein griesgrämiger Sauertopf, ein verdrießlicher, galliger Mensch, dem die Scherze des Narren zuwider sind, der, als Pietist, als Puritaner, für den heiteren Genuß des Lebens und vollends für das wüste Treiben der Junker Tobias und Christoph kein Verständniß hat. „Er krankt an der Eigenliebe" und wendet sich mürrisch von Allem ab, was nicht in seine Sphäre paßt. Dabei ist er hochmüthig und aufgeblasen; denn schon ehe er den Brief des komischen Kleeblatts findet, trägt er sich mit dem Gedanken einer Verbindung mit Olivia. Das Alles sind Gründe, die die lebenslustige Clique, die er ohnedies aus der Gunst der Gräfin verdrängen möchte, wohl gegen ihn aufbringen können. Es handelt sich also zwar nicht um einen sittlichen, sondern um einen natürlichen, rein egoistischen Kampf des tollen Lebensübermuthes gegen die grämliche Askese, aber man kann sich immerhin freuen, wenn die letztere, die keine irdische Berechtigung hat, gehänselt wird, so wenig man sich auch moralisch auf den Standpunkt der Tobias und Genossen stellen möchte. Diese verlangen nur, daß er sie gewähren lasse — er verlegt ihnen den Weg: was Wunder, daß sie Vergeltung üben wollen? Fällt der sauertöpfische Zug beim Malvolio weg oder tritt er nicht deutlich genug in die Erscheinung, so verliert auch das Complott an Reiz und Berechtigung. Hier hat der Schauspieler stark vorzuarbeiten. Ist Malvolio zu jung, spricht er zu großartig, fehlt es ihm in Maske und Ton an Galle, dann wird er ein gewöhnlicher, langweiliger Pedant, der nebenbei ganz vernünftige Ansichten hegt und ausspricht, der aber weder zum Complottiren gegen ihn anstachelt, noch verdient, daß man ihn zum Narren halte. Die bloße Langeweile wird von Niemandem beachtet werden, wenn sie nicht einen stark lächerlichen oder den Widerspruch weckenden Beigeschmack hat. Malvolio ist auf dem besten Wege ein schrullenhafter Sonderling zu werden. Wird dies nicht angedeutet, so begreift man auch den Umschwung nach der Entdeckung des Briefes nicht, der dann den Zuschauern zu viel zumuthet. Auf keinen Fall darf aber Malvolio mit ihm

zum Clown werden, weder wenn der Schauspieler den Charakter von Anfang an richtig ergriffen, noch (und dann viel weniger) wenn er ihn zu farblos genommen hat. Denn bei aller Gespreiztheit ist Malvolio ein ernster Mensch, der auch in seiner wunderlichen Liebeswerbung steif und trocken bleibt. Outrirt der Darsteller und spielt er auf die rüde Possenwirkung hinaus, dann wird der Charakter, der vom Dichter so, man möchte fast sagen, ungewöhnlich subtil angelegt und ausgeführt ist, dadurch völlig unwahrscheinlich, während er, ruhig und maßvoll genommen, glaubhaft bleibt und darum an komischer Wirkung in der Kniegürtelscene Nichts einbüßt, sondern im Gegentheil noch gewinnt. Auch ist es gar nicht zu billigen, daß, wie ich es nun schon von dem dritten Malvoliospieler gehört, der ohnehin schwache Witz, der in dem Wort „Mensch" (fellow) eine Auszeichnung statt einer Herabwürdigung erblickt, noch aufgemutzt und wiederholt wird. Ueber dergleichen Dinge schlüpft man eilig hinweg. Je öfter wiederholt, desto unwahrscheinlicher und wirkungsloser werden sie. Vollends halte ich es für verkehrt, wenn Malvolio in der Schlußscene sein Lächeln, das ihm die Gräfin gewinnen sollte, abermals an den Mann bringen will — in seiner Klause ist ihm Alles klar geworden, er durchschaut den ganzen Plan, er will sich rächen, und nur einige freundliche Worte der Olivia und des Herzogs helfen uns über einen Moment peinlichen Gefühls hinweg.

Je harmloser das Ganze zum Schlusse erscheint, desto richtiger haben alle Künstler in Shakespeares Sinne gewirkt. Wir dürfen nun einmal nicht Zeit finden, den Malvolio zu bedauern — er muß verschwinden, damit in den berauschenden Freudentrank kein bitterer Tropfen falle. Auch ihm wird sein Recht werden. Alle Disharmonien lösen sich auf. Dem ehrlichen Antonio wird vergeben; er sieht, daß er sich in dem geliebten jungen Freunde nicht getäuscht; die Geschwister finden sich, und süße Honigmonde warten der liebenden Paare. Musik schließt das Stück wie sie es begonnen und im Wohllaut der Töne versinken alle ernsten Gedanken.

Das Wintermärchen.

Wenn es wahr ist, daß das „Wintermärchen“ Shakespeares letztes Werk ist, dann darf man die grausame Deutlichkeit, die uns die literarhistorische Forschung über diesen Umstand verschafft hat, füglich mehr beklagen als freudig begrüßen. Wer nähme nicht gern von dem Schaffen des gewaltigen Mannes reiner gestimmt Abschied! Wie gern möchte das Auge noch einmal in Bewunderung aufleuchten, wie gern das Wort vor der Harmonie eines vollkommenen Kunstwerks verstummen. Aber die Kritik, die immer schwatzhafter wird, je mehr einem Werke zur Vollendung fehlt, hat hier nur allzu reichen Stoff zur Rede, denn das Wintermärchen ist trotz Shakespeare, trotz der Größe der Gerichtsscene und der seligen Schönheiten des arkadischen Actes als Ganzes ein unerträgliches Stück. Nicht einmal den Ruhm darf man hier dem Dichter zugestehen, daß er einen an und für sich undramatischen und mangelhaften Stoff zugerundet und zu einem dramatischen umgeschaffen habe, im Gegentheil: die Vergleichung mit seiner Quelle zeigt nur zu deutlich, daß selbst der größte Poet einen an und für sich episch gearteten Stoff nicht zum dramatischen machen kann, und daß, nun er ihn doch einmal gewählt, Shakespeare besser gethan hätte, seinem Vorbild zu folgen, anstatt durch phantastische Aenderungen den Vorgängen alle innere Wahrscheinlichkeit zu rauben. Im Wesentlichen vollzieht sich bei John Greene, der, wenn er noch gelebt hätte, sicher seinem großen Zeitgenossen wegen der dreisten Benutzung seines Romans

„Dorastus and Fawnia“ bitter gegrollt haben würde, Alles bis zum apolliniſchen Orakel gerade ſo wie bei Shakeſpeare. Nur daß der Sohn des Königspaares (bei Greene Pandoſto und Bellaria von Böhmen) ohne die bei Shakeſpeare ſo feine Motivirung aus dem nervöſen und etwas altklugen Naturell des Mamilius, die Königin aber mit dem Sohne wirklich ſtirbt und damit der peinlichen Situation des Statuengaukelſpiels glücklich entgeht. Die ausgeſetzte Tochter verſchlägt nach Sicilien; gute Leute (Schäfer) nehmen ſie auf, ſie reift zur Jungfrau heran, wird die Erkorene des ſiciliſchen Prinzen, entflieht mit dieſem zu Schiff und wird durch den Sturm an die böhmiſche Küſte getrieben. Hier ſieht ſie ihr Vater, der ſich, unkundig wer ſie ſei, mit der ihm eigenen Schnelligkeit und Wildheit in ſie verliebt, um ſich, nach Enthüllung des Geheimniſſes, ſelbſt den Tod zu geben. Die nur in einer Naturanlage beruhende, alſo nicht durch äußere Colliſion pragmatiſch entwickelte Leidenſchaftlichkeit und Eiferſüchtelei des Leontes, die durchgängige Motivloſigkeit in Allem, was er thut, die dramatiſch nicht bewegten ruhigen Geſtalten des jungen Paares, der fehlende Zuſammenhang des Anfangs mit dem Ende, die nur einen inneren (wenn auch bei Greene ſtark tragiſchen) Bezug zu einander haben, die weiten Zeitläufte, in denen die Ereigniſſe ſich abſpielen — das ſind Alles epiſche Eigenſchaften. Immerhin aber hätten wenigſtens einige von ihnen dramatiſches Leben gewinnen können. Leontes hätte erklärt werden müſſen, ohne daß die Schuld, die er gegen ſeine reine Gattin begangen, gemildert zu werden brauchte. Das Ende aber hätte, ſo ſtörend auch immer die lange Zwiſchenzeit bleibt, die Sühne gebracht. Während die Herzen der jungen Liebenden ſich ſchuldlos zuſammenfanden, fällt der ungeſtüme Alte einem neuen Drange ſeines ungebändigten Naturells zum Opfer, indem er ſich in ſein eignes Kind verliebt. Dieſe Liebe bringt ihm den Tod und der Unſchuld, die er einſt fühllos den Wellen preisgegeben, eine ſehr gerechte, wenn auch von dieſer ungewollte Rache. Erquicklich ſind dieſe Dinge gerade nicht, aber ſie enthalten Stoff genug, um einen Meiſter in der Behandlung der gewagteſten pſychologiſchen Probleme zu reizen, und ſie ſind, wie ſchon bemerkt wurde, tief tragiſch.

In welchem Sinne hat nun Shakespeare seine Aenderungen vorgenommen? Der Titel scheint die Antwort zu geben. Er legt sich schmeichelnd und als wolle er eine ernsthafte Kritik verhüten über alle seine Schönheiten und Schwächen: „Ein Wintermärchen“ — man denkt an eine Parallele zum Sommernachtstraum. Aber der Titel, der wie so manche andre („As you like it“ — „Twelfthnight“) den Inhalt nicht bezeichnet, sondern nur eine an das Publikum gerichtete Adresse ist, verwirrt uns nur, anstatt den Kern der Sache zu treffen. Im Sommernachtstraum regiert die Geisterwelt — im Wintermärchen stehen wir im Beginn auf ganz wirklichem und leider nur allzu ernsthaftem Boden; seine Krisis (die Gerichtsscene) hat es trotz des apollinischen Orakels, das natürlich nicht im Stande ist, die Handlung zum Märchen zu machen, nur mit menschlichen Leidenschaften zu thun, der Schluß mit dem lebenden Bilde ist realistisch bis zur Widerwärtigkeit. Mag man sich auch denken, daß die abenteuerliche Handlung mit ihren wunderlichen Sprüngen und Unmöglichkeiten, von der Ahne den Kindern in der Dämmerung am flackernden Feuer erzählt, während draußen die Flocken fliegen, die Gemüther fesselt — bei Licht betrachtet ist nichts Märchenhaftes darin. Man müßte denn die mangelnde Motivirung der Eifersucht des Leontes, die Lücken in der Zeit, den Bären, die böhmische Meeresküste und die unklare Vermischung des tableau vivant der Hermione mit dem Galatheenmythus dafür nehmen. Einige dieser Wunderlichkeiten (der Bär, der den Antigonus frißt, der Untergang der gesammten Besatzung des Schiffes, welches die kleine Perdita an die gastliche Küste Böhmens trägt) sind aber nichts weiter als grobe Hülfsmittel zur Ermöglichung des Fortgangs der Handlung, die es eben nicht verstattete, daß irgend Jemand am Leben blieb, der von Perditas Rettung und Antigonus' Tode dem reuevollen Leontes hätte Kunde geben können. Anstatt aber dem Stoffe märchenhafte Elemente zuzuführen, nehmen sie ihm im Gegentheil noch das bischen, was er bei Greene Märchenhaftes besitzt. Wenn Perdita gerettet werden sollte, warum verschlägt sie nicht, ohne Menschenhülfe, nach Böhmen, warum, wenn sie ihren Vater wiedersehen sollte, verschlägt sie nicht abermals, nun mit ihrem

Geliebten, ohne Menschenhülfe nach Sicilien? In diesem Zufall Greenes steckt ein größerer Zauber als in der rationalistischen Vermittlung der Rettung des Kindes und des Liebespaares durch Antigonus und Camillo. Hier waltet die kleine Klugheit der Menschen, dort ein dunkles, aber gerechtes allmächtiges Geschick. Gute Geister behüten den schlummernden Säugling, gerechte Götter bringen die Tochter dem schuldigen Vater zurück.

Anderseits ist aber auch das bloß Unmögliche niemals märchenhaft. Soll das menschliche Gesetz umgangen, unser sittliches Gefühl verschoben und verwirrt werden, dann muß an die Stelle der uns lenkenden und bestimmenden Normen eine andere, eine höhere Macht treten, die sich selbst Gesetz ist, und die der Handlung das Gesetz schafft. Die Zaubermacht, die in den rührenden Märchen von Aschenbrödel und Sneewittchen wirkt, ist selbst sittlich und unsittlich, gute nnd böse Dämonen liegen mit einander im Kampf, ihr Sieg, ihre Niederlage bewegt uns, und gern begeben wir uns den elementaren Gewalten gegenüber unsrer ärmlichen Freiheit. In Wielands trefflichem „Oberon" ist kein einziger Sprung in der Handlung, der nicht mit dem Geschick des hadernden Elfenpaares in Verbindung stünde, und Hüon und Rezia, die durch sich selbst frei sein wollen und sündigen, erfüllen mit ihrem Geschick, das sie dem Tode nahe bringt, nicht nur das Gebot des Elfenkönigs, sondern zugleich das höhere sittliche, das der zarte Oberon vertritt. Man nehme dem Sommernachtstraum die wundervolle Beeinflussung der Menschen durch die Geisterwelt, die kostbaren Mißgriffe des übermüthigen Puck — und das Hinübereilen der verliebten Athener von Helena zu Hermia wäre sinnlos und albern, während wir, wie Shakespeare uns das Stück gegeben hat, entzückt, berauscht und allem Wunderbaren zugängig werden. Auch in dem tollsten Wirrsal, in den Irrgängen der Handlung des Ariost verlieren wir nie das Gefühl, daß das wüste Kreuz und Quer der Erlebnisse des Rüdiger, Rinald, Roland den Gesetzen einer höheren übersinnlichen Welt dient. Die Geisterwelt ist für das Märchenhafte die nothwendige, unentbehrliche Voraussetzung. Ueberall wollen wir ihr sichtbares oder geheimes Walten wahrnehmen. Wohin sollte es auch führen, wenn der Willkür

alles nur irgend Mögliche oder Unmögliche zu thun unbenommen wäre? Wie in der Natur, so ist auch in der Kunst Nichts gesetzlos. Unter des Maske des Märchens würde sich der Wahnsinn und der Cretinismus auf der Bühne breit machen, und Shakespeare trüge womöglich die Schuld. Mehr oder weniger als menschlich kann und darf im Kunstwerk Nichts sein, als was über- oder unterirdisch ist.

Die Schnelligkeit, mit der Leontes, einer der unangenehmsten Menschen auf Gottes Erdboden, sich in seinen eifersüchtigen Wahnsinn hineinredet, ist nun allerdings im übelsten Sinne „mehr als menschlich." Nur weil sich seine Frau mit seinem vertrautesten Freunde, seinem Gast, freundlich unterhält, nachdem ihre Bitte ihn zu längerem Bleiben in Sicilien bewogen hat, wird dieser entsetzliche Wüthrich zum mehrfachen Mörder. Othello ist Nichts gegen ihn — dieser hat doch das Schnupftuch und die Hetzereien des Jago — Leontes hat kein Sonnenstäubchen für sich. Bis zum dritten Acte geht es fort in rasender Steigerung — da kommt der Rückschlag, und nun erst wird es vollends bedenklich und jeder wahre und künstlerische Eindruck unrettbar zerstört. Denn zeigte sich bis dahin doch immer Shakespeares immense Kunst in der Schilderung elementarer Leidenschaft in einer Größe, die uns über die Verrücktheit und die sittliche Rohheit des Leontes in kühnem, gewaltigem Schwunge hinwegtrug, so verräth sich nun plötzlich die ihm eigene Schwäche in der Behandlung der Peripetie in kaum glaublicher Oberflächlichkeit. Die innere Umkehr des Mannes, der soeben noch das delphische Orakel für Lug und Trug erklärt hat, vollzieht sich in zwei Zeilen! Das ist nicht zu ertragen, denn es ist uumöglich, so sehr, daß man nicht nur an dem dramatischen Geschöpf des Dichters, sondern an diesem selbst irre wird. Wir können nicht einen Menschen, der sich drei Acte lang wie rabiat betragen hat, im Handumdrehen vernünftig werden sehen; wir glauben nicht daran.

Hier ist die Stelle:

Leontes.

Nur Lüg' und Falschheit spricht aus dem Orakel,
Fort geh' die Sitzung, dies ist nur Betrug.

Ein Diener (kommt).
Mein Herr, mein Herr und König,
. . . . . .
Der Prinz, dein Sohn, aus lauter Furcht und Ahnung
Der Kön'gin halb, ist hin.

Leontes.
Wie? hin?

Diener.
Ist todt.

Leontes.
Apollo zürnt, und selbst der Himmel schlägt
Mein ungerecht Beginnen! —

Die dann folgende längere Rede des Leontes (3. Act, 2. Scene) ist beklemmend peinlich und innerlich unwahr. Nicht ein Hauch der Wahrheit und Schönheit weht uns aus ihr entgegen. Vor dem seelisch schlechthin Sinnlosen und Ungereimten flüchtet auch die höchste Kunst.

Nun aber folgt die Pause der sechszehn Jahre und dieser der entzückende vierte Act mit der reizumflossenen Gestalt der Perdita und der echt Shakespeareschen Figur des Autolykus. Hier ist Alles das zwanglose Spiel des souveränen Genius. Schon will man sich ihm willenlos hingeben, da bringt leider der fünfte Act wieder Ungeheuerliches. Leontes hat bereut. Wir müssen es ihm wohl glauben, wenn sich auch Zweifel darüber regen wollen, ob sechszehn Jahre die Reue nicht entweder einschläfern oder den Reuigen aufreiben müßten. Genug, Leontes denkt, tiefgebeugt, noch immer an die von ihm schmählich verläumdete, todtgeglaubte Gattin. Und Hermione? Die königliche, hoheitvolle Hermione, die in den ersten Acten, zumal in der Gerichtsscene dem Großartigsten ebenbürtig ist, was Shakespeare geschaffen, die in die Reihe der unschuldig gekränkten, beleidigten Frauen tritt, deren duldende Seele Keiner so offen legt, wie eben Shakespeare (Desdemona, Isabella in „Maß für Maß", Imogen im „Cymbelin"), diese Hermione, die den Gemahl noch immer liebt, versteht sich, als sie ihm zuerst wieder unter die Augen tritt, zu der Statuenfarce. Man denke sich einmal Desdemona oben auf dem Piedestal, um das Verletzende, das Unmögliche der Situation

ganz zu begreifen. Kann ein liebendes Weib nach sechszehn Jahren der Trennung solche Komödie spielen? Muß nicht, wenn sie ihn noch mit alter Stärke liebt, ihr Herz ihm entgegen fliegen, die Sehnsucht jede Fessel sprengen? Es ist, wie gesagt, nur eine Täuschung; die Scene würde auch gar nicht ertragen werden, wenn der Dichter uns nicht durch die Ungewißheit des Ausgangs, die geheimnißvollen Vorbereitungen der Paulina, die Musik, zu täuschen verstände und dunkel in uns die Vorstellung der belebten Statue, der reizvollen alten Sage vom Pygmalion und der Galathea weckte; dies giebt der Scene den mystischen Schein, aber im Grunde ist sie ein beleidigendes Unding. Und wo steckt hier das Märchenhafte? ist es nicht fast absichtlich vermieden? Wenn eine freundliche Gottheit die arme Mißhandelte sechszehn Jahre in todtenähnlichem Schlaf bewahrt und sie nun, da der Kreislauf der Dinge vollendet, zu einem schöneren Leben erweckt hätte — wer hätte es nicht willig hingenommen? Wer blickt nicht mit süßer Ergriffenheit in den gläsernen Sarg, in welchem die schöne Königstochter, nachdem sie von dem giftigen Apfel der bösen Stiefmutter genossen, unter der Hut der Zwerge schlummert? Wem scheint Dornröschens und des Schloßgesindes langer Schlaf unglaublich? Hinweggerückt über die Fesseln unsrer Leiblichkeit ergehen wir uns mit wahrer Wonne in den glanzvollen Reichen der Wunder. Aber hier — ist nicht aller Zauber mit der, wiederum ärgerlich rationalistischen, Zubereitung der Handlung verscheucht? Statt zu einem wunderbaren Mittel zu greifen, läßt Shakespeare die resolute Paulina die Vorsehung spielen: also Menschencalcül statt des allwaltenden Geistes der Gottheit. Denjenigen aber, der auch über die Statuen-Komödie noch hinwegsehen kann, fordre ich auf, sich ihre Probe und Zurüstung zu vergegenwärtigen, wozu er ebenso berechtigt wie bei der gründlichen Prüfung eines Kunstwerks auf seine Echtheit hin verpflichtet ist. Er stelle sich vor, wie Paulina und Hermione Stellung und Beleuchtung festsetzen, Schminke und Kleider wählen, wie Hermione in begreiflichem Lampenfieber vor dem Beginn der Vorstellung durch den Vorhang schaut, wie sie sich zurechtrückt und

das Zeichen zum Beginn erwartet. Wird ihm dann der Staar noch nicht geſtochen, dann iſt er unheilbar blind.

So kracht das Gerüſt in allen Fugen, menſchliche Leidenſchaft und Größe iſt mit komödiantenhafter Affectation unglaubwürdig vermiſcht. Unſer tragiſches Mitleid, unſre moraliſche Entrüſtung iſt rege geworden — aber diejenige, die wir beklagten, verſcherzt unſre Sympathie mit dem lebenden Bilde, das ſie ſtellt, der Mann aber, dem wir die derbſte Strafe wünſchten, erntet die beſten Saaten des langmüthigen Schickſals. Ein Stoff, der nur tragiſch hätte behandelt werden dürfen, iſt ohne innere Berechtigung zu einem oberflächlichen Verſöhnungsende geführt. Glücklicherweiſe verſöhnt uns der Dichter mit hundert wundervollen Einzelheiten. Die Hermione des erſten Theils iſt die unſchuldvolle Hoheit ſelbſt, die derbe, wort- und thatbereite Paulina aus ganzem Holz geſchnitzt. Und wer an der lieblichen Scene des kleinen Mamilius (der erſten des zweiten Actes), wer an der genialen Frechheit, mit der ſich der pfiffige Autolykus jede Situation zu Nutze macht, wer endlich an dem vierten Act, an der holdſeligen Liebe der Perdita und des jugendreinen Florizel kein Gefallen findet, dem iſt nicht zu helfen. Das Feſt der Schafſchur ſtrotzt von Laune und Leben und quillt von blumigen Schönheiten über. Es iſt eine der ſchönſten Perlen aus der klarſten, ſtillſten Tiefe in der Seele des Lyrikers Shakeſpeare.

Um auch der künſtlichen Deutungen, die das Wintermärchen erfahren, zu gedenken, Deutungen, die vielleicht (man urtheile) die Schwächen des Dramas gering erſcheinen laſſen, will ich hier nur eine derſelben erwähnen, die radikalſte, die Felix Boas in einer kleinen Schrift über „Der Sturm und das Wintermärchen“ (Stettin, Dannenberg 1882) gegeben, ſchon darum weil ſie für die unfruchtbare Art der meiſten deutſchen Aeſthetiker bezeichnend iſt. Der mir ſonſt nicht bekannte Verfaſſer macht, nach ſeiner Arbeit zu urtheilen, den Eindruck eines ernſtgeſinnten Mannes, aber auch er conſtruirt ſich, anſtatt ein dramatiſches Kunſtwerk mit ſinnlicher Unmittelbarkeit anzuſchauen und auf ſich wirken zu laſſen, eine Idee, die er nun auf allen Wegen in ihm wiederfinden will und — muß. Gleichſam „zur Statue entgeiſtert“ läßt er

das Drama unter sich liegen und sucht über seiner Stoffwelt den dichterischen Gedanken auf. Was die Gestalten Shakespeares sind und thun, ist ihm Nichts gegen das, was sie bedeuten. Ginge man seinen Spuren nach, dann würde man sicher dazu gelangen, auf den äußeren Connex einer dramatischen Handlung mit Gemüthsruhe zu verzichten, wenn sich nur die einzelnen Theile in eine Gedankenverbindung bringen lassen. Das äußerlich Ungereimteste und Widerspruchsvollste dürfte ertragen werden, wenn es sich nur als das Symbol einer Idee darstellte. Daß diese aus der Handlung selbst sofort erkennbar hindurchleuchten müsse, verlangt der Erklärer augenscheinlich nicht, es genügt ihm, wenn sie sich künstlich aus ihr entwickeln läßt, und es bedeutet ihm nichts, daß wir auf diese Weise, je nachdem wir die dramatische Handlung als solche oder die aus ihr abgelöste Idee betrachten, die Wahl zwischen einem Körper ohne Seele und einer Seele ohne einen passenden Körper haben. Es sei hier gleich vorangeschickt, daß Boas das „Wintermärchen", wenn man ihm seinen symbolischen Charakter nicht zugestehen will, für zusammenhangslos in den äußeren Theilen und die Scene des sogenannten „Wiedererwachens" der Hermione für dramatisch überflüssig hält, daß ihm (wie uns) das Spiel, das diese in der erwähnten Scene mit dem Gatten treibt, ohne symbolische Deutung verletzend und dem menschlich-natürlichen Gefühl zuwider erscheint, kurz, daß ihm das Drama, lediglich als solches betrachtet, an einem Complex von Widersprüchen und psychologischen Unmöglichkeiten krankt. Selbst die Nennung des Giulio Romano als des Schöpfers der Statue (ein ziemlich bedeutungsloser Anachronismus) würde nach Boas' Meinung „wegen der dadurch hervorgerufenen Verwirrung und Unklarheit aller Vorstellungen über den Zusammenhang der dargestellten Begebenheiten den herbsten Tadel verdienen," wenn nicht auch hierin eine tiefere Bedeutung zu finden wäre. Weil er an die Berechtigung eines solchen Tadels nicht glauben mag, wird er nur umsomehr in dem Glauben an die Richtigkeit seiner Ansicht bestärkt: Shakespeare habe im „Wintermärchen" mit bewußter Absicht symbolisirt.

Wenn Boas Recht hat, dann ist die Deutung des „Winter-

märchens“ folgende. Sicilien repräsentirt das Land und die Heimath der alten griechisch-römischen, Böhmen „die ursprüngliche Heimath der germanischen Welt,“ die drei ersten Acte zeigen uns den allmählichen Verfall der antiken Cultur; den „sechzehn Jahren“ des Zeit-Chorus hat man zwei Nullen anzuhängen; im vierten Act finden wir uns in einer frisch emporblühenden, lebenskräftigen, fröhlich-heitern Naturwelt, „die, indem sie sich zur vollsten Blüte zu entfalten strebt, doch in sich selbst ein ganzes Genügen nicht mehr findet und jenes nur dadurch vermag, daß sie die überbliebenen (sic) Reste jener alten, längst zu Grabe getragnen Culturwelt in sich aufnimmt“ (Perdita); im fünften endlich wohnen wir dem „Wiederaufleben einer neuen Culturepoche“ bei, „deren Wesen auf der innigen Verschmelzung edler Geistesbildung mit einem reinen Naturſinne beruht.“ Der Gedanke wird bis ins Détail verfolgt. Hermione (der Erklärer erinnert daran, daß die Tochter der Helena diesen Namen trage) ist das Kind der Schönheit: die Kunst. (Freilich übersieht er, wenn er ausführt, daß „die Kunst allein auch einem Steine Leben zu verleihen vermag“, wie sehr sein Vergleich hinkt. Denn erstens *ist* Hermione kein Stein und zweitens *macht* sie im Drama nicht, sondern sie *wird*, scheinbar wenigstens, selbst lebendig.) In der Ehe der Hermione mit Leontes liegt das enge Bündniß der Kunst mit dem Leben der Antike, zugleich aber auch die drohende Gefahr der Verfeinerung und Hypercultur. Der unverdorbene Naturſinn (Polyxenes) steht der Kunst zwar nicht fremd gegenüber, aber eine innigere Verbindung wie jene gehen sie nicht ein. Endlich trennen sich mit dem Bruch der Freunde Natur und Bildung, und mit jener verläßt in der Person des Camillo die Treue und Redlichkeit die alte Stätte, auf der für sie kein Platz mehr ist. Jetzt nimmt die Entartung überhand, die Willkür, der Despotismus herrscht, jede leiseste Stimme der Natur ist versiegt, und damit auch die Zeit für die echte Kunst dahin. Die Anrufung des Apollo erhält erhöhte Bedeutung: die Kunst fleht den Gott um Beistand an, unter dessen unmittelbarem Schutze sie steht. Der Tod des zarten, altklugen Mamilius (dem u. a. der komische Vorwurf gemacht wird, er vermöge die der Mutter

angethane Schande nicht „männlichen Sinnes zu ertragen“ — dies Kind!) bezeichnet den völligen Zusammenbruch der alten Welt. Auf den Unterschied der Schilderung Böhmens (bez. Germaniens) vor und nach dem Chorus glaubt Boas Gewicht legen zu müssen: in der letzten Scene des dritten Actes ist es eine wilde, wüste Gegend, worin der Sturm wüthet und die Bären sich tummeln, im vierten das schöne Böhmen, die Stätte einer mit der Natur eng verschwisterten schlichten Gesittung. Aber trotz ihres Glückes strebt diese Welt sich zu erweitern. Das Samenkorn „wahrer und edler Geistescultur“ trägt auch inmitten der germanischen Stämme Blüte und Frucht. Perdita und Florizel finden sich, und in Italien, wohin die beiden flüchten, schließen die Bildung und der Naturssinn einen neuen innigen Bund. Man könnte, da der Verfasser einmal soweit gekommen, bequem fortfahren, vom Humanismus, der Renaissance, dem Cinquecento reden, und in der That steckt das alles und mehr in seinen Ausführungen, die damit enden, daß der Verein der jugendlich reinen Sprößlinge nun auch die Kunst aus dem langen Winterschlummer ins Leben zurückruft. „Ihr müßt den Glauben wecken,“ sagt Paulina, nur der Glaube erschließt die Kunst.

Es ist offenbar System in dieser Deutung, und es fehlt ihr nicht an Geist; nur eins hat Boas übersehen, und darin liegt das völlig Unkünstlerische seiner Anschauungsweise. Jedes Kunstwerk ist Leib und Seele, alles Concrete erlangt unter der Hand des Künstlers die Weihe des Allgemeinen. Dies Concrete muß aber auch für sich betrachtet Sinn, Bestand und Zusammenhalt haben, der Körper muß selbst ein organisches Ganze und kein zerrissenes und zerklüftetes Mosaikwerk sein, ja noch mehr, er muß die Idee, die er darstellt, in sich selbst durchsichtig tragen: sie darf nicht als glänzende, aber substanzlose Aureole über ihm in der Luft schweben. Gesetzt einmal, der Erklärer hätte mit seiner Auslegung Recht, so hätte er höchstens bewiesen, daß sich mit dem dramatischen Vorgang in der Schöpfung eines großen Dichters zugleich eine kunsthistorische Spielerei verbinden kann — denn weiter wäre das Resultat seiner Berechnungen doch nichts.

Mit dem dramatiſchen Leben, mit der tragiſchen Erſchütterung, mit der äſthetiſchen Befriedigung hat es nicht das Mindeſte zu thun. Zunächſt erblicken wir im Drama immer nur das Reale, und nur, wenn uns dies, durch ſich ſelbſt, gewinnt, wenn es unaufdringlich, leiſe von ſeinen Geſtalten den Schleier hebt, der ſie uns im Lichte des Ewigen zeigt, nur dann empfinden wir die ganze Weihe und den Schauer des künſtleriſchen Symboliſirens. Dazu iſt aber eben erforderlich, daß dem ſymboliſchen Zeichen (wenn man ſo will), der einzelnen Scene, der ganzen Dichtung die Kraft der poetiſchen Wahrheit eigen, daß es kein widerſpruchsvolles Unding ſei. Die ſymbolreichſte und ſymboliſcheſte aller Dichtungen, der „Fauſt", iſt in ſeinem größten Theil zugleich das in ſeiner Realität wahrſte Kunſtwerk. Der erſte Act (bis zu den Oſterchören), Mephiſtopheles, die Hexe, die Reinigung der Seele des Helden durch die Elfen, die grauen Weiber, Fauſts Tod — wie erfüllt iſt das alles von tiefſter Symbolik, und wie ſceniſch und dramatiſch ſinnvoll iſt es zugleich auch ohne ſeinen höheren Bezug! Und iſt es nicht ganz bezeichnend, daß den Dichter die dichteriſche Kraft überall da verläßt, wo er mit ſeinen Geſchöpfen zugleich Fragen der Cultur- und Kunſtgeſchichte löſen will, die aus ihren Geſchicken von ſelbſt gar nicht hervorgehen, die vielmehr erſt zwangvoll und peinlich mit ihnen in Verbindung gebracht werden müſſen? Geſetzt alſo nochmals, der Interpret hätte mit ſeiner Erklärung Recht, ſo würde das nicht hindern, zunächſt zu fragen, ob dieſe aus den dramatiſchen Begebniſſen erhellt und ob dieſe letzteren ſelbſt ſinnvoll und zuſammenhängend ſind? Und darauf giebt es nur die Antwort: Nein. Von dem erſten Punkte hat man nicht nöthig noch zu reden, und hinſichtlich des zweiten fällt ſich Boas, wenn er das „Wintermärchen" ohne ſeine ſymboliſche Deutung als ein mit vielfachen argen Mängeln behaftetes Werk hinſtellt, ſelbſt das Urtheil. Ich möchte dem Verfaſſer darin nicht überall folgen, aber wahr iſt es doch, daß, mag man von den unvergleichlichen Schönheiten der Dichtung bis ins tiefſte Herz getroffen werden, dieſelbe doch als dramatiſches Ganze nicht zu halten iſt. Daran beſſert auch die Boasſche Deutung nicht ein Jota; oder

vielmehr, ein Drama, dessen dramatische Unmöglichkeiten erst durch eine außerhalb des Dramatischen liegende Erklärung einen gewissen Sinn bekommen, ist und bleibt eben eine Unzulänglichkeit, seine dichterischen Einzelheiten mögen so entzückend schön sein wie die des „Wintermärchens“ in der wunderbaren Gerichtsscene und dem ganzen herrlichen Schäferakt. Wohin sollte es schließlich führen, wenn der Poet das Recht erhielte, uns ein dramatisches Räthsel aufzugeben, um uns, nachdem wir den Kopf darüber geschüttelt, einen Zettel in die Hand zu drücken, der uns beweist, daß dasselbe zwar als Drama ganz widersinnig, aber doch von anderm Gesichtspuncte betrachtet sehr tiefsinnig sei? Würde nicht die Mittelmäßigkeit, die ohnehin mit den dramatischen und theatralischen Geboten nicht aus noch ein weiß, dabei außer Rand und Band gerathen und eine talentlose Romantik in Permanenz erklärt werden?

Daß das „Wintermärchen“ jedoch um seiner einzelnen großen Schönheiten willen den Anspruch erheben könne, auf der deutschen Bühne dauernd Platz zu nehmen, verneine ich nach dem Gesagten natürlich auch. Den Beweis seiner Lebensfähigkeit hat es dort in überzeugender Weise noch nicht geführt. Doch mag man es von Zeit zu Zeit, um Shakespeares willen, als Gegengewicht gegen die Masse des künstlerisch absolut Nichtigen, das die heutige Bühne beherrscht, willkommen heißen. In diesem Sinne hat sich Dingelstedt mit der Einrichtung desselben für die Bühne ein gewisses Verdienst erworben. Er hat geschickt gestrichen, einige nicht üble Zusätze gemacht und im Bunde mit der zwar leichten und oberflächlichen, aber nicht ungefälligen Musik Flotows dem Stück die Aufmerksamkeit der Bühnenvorstände zugewandt, die es denn auch, wenn sie eine geeignete Schauspielerin für die Hermione eintreten lassen können, ab und an auf ihr Programm zu setzen pflegen. Eins aber hat weder der Bearbeiter noch der Componist vermocht: das unmärchenhafte Stück zum Märchen zu machen. Sieht man von der liebenswürdigen Scene mit dem Kinde ab, das der Mutter seine Erzählung in's Ohr flüstert, deren von uns ungehörte Worte die Musik in ihre Sprache umsetzt, so ist Alles zu deut-

lich und zu kalt. Selbst die Verlegung des Schäferactes aus Böhmen nach Arkadien hat, so glücklich sie auf den ersten Blick erscheint, wenig genützt. Vielmehr kommt mit der strengen Beobachtung des antiken Gewandes ein gemessener würdevollerer Zug in das Ganze, der der wünschenswerthen Stimmung nicht förderlich ist. Das Märchen verlangt Farbe und Gluth oder nordischen Nebel. Die Linien des Griechenthums sind für seine Zauberwelt zu klar, zu classisch. In Hellas und mit den Hellenen ist man vollkommen Mensch und auf rein Menschliches gefaßt. Arkadien ist für uns Moderne auch nichts Andres als das Eldorado reiner, glücklicher Menschlichkeit — die Vorstellung des Wunderbaren erweckt der Gedanke, dort geboren zu sein, nicht. Ein phantastisches Costüm, halb antik, halb Renaissance, kommt dem Willen des Dichters sicherlich näher — näher auch als die wundervoll malerische, aber nun wiederum die Renaissance zu getreu beobachtende Inscenirung der Meininger. Wie Shakespeare Zeit und Ort, Delphi und Giulio Romano durch einander wirft, so darf und muß auch auf der Bühne das wunderlichste Chaos herrschen: nur dadurch und durch die üppigsten scenischen Mittel kann der Gedanke, das, was wir sehen, stehe außerhalb der natürlichen Begebnisse, in uns erzeugt und befestigt werden. Nur dadurch, daß man uns blendet, kann man uns über die Unmöglichkeiten der Handlung hinwegtäuschen. Hinwegtäuschen — weiter geht es freilich doch nicht. Einen reinen Eindruck macht das Stück selbst unmöglich.

Wie schwierig ist aber die Inscenirung des Wintermärchens, wenn man dem Dichter folgen will. Seitdem die Bühne bewußt die denkbar möglichste Illusion anstrebt und darauf verzichtet, wie zu Shakespeares Zeit mit dem einfachsten Apparat zu arbeiten und der Phantasie des Zuschauers das Meiste zu überlassen, erfordern die in germanischem Sinne concipirten Dramen, die von den Einheitsregeln absehen, die Scene unablässig verändern und in den einzelnen Scenen statt eines Fortschritts der Handlung oft nur Stimmungsbilder geben, eine fast unbillige Sorgfalt der Inscenirung. Das malerische Element wird herausgefordert — im Macbeth, Hamlet, Lear, Sommer-

nachtstraum, Sturm, wahren Prüfsteinen für die heutige Regie und Decorationsmalerei! Wie lebhaft contraſtiren die franzöſiſchen und italieniſchen Meiſterwerke gegen die bunte, maleriſche Mannichfaltigkeit des Götz, des Egmont, des Tell, der Kleiſtſchen Dramen! Richard Wagner hat gar das decorative Element im „Ring des Nibelungen“ zu einem weſentlichen gemacht und erfahren müſſen, daß die Kunſt unſrer Decorationsmaler und Maſchiniſten, ſo trefflich ſie iſt, doch ſeinen ſceniſchen Vorſchriften auch nicht annähernd gerecht zu werden verſteht. Shakeſpeare, der vielleicht nie daran dachte, daß die Bühne jemals die prächtigen Bilder ſeiner Phantaſie nachzuzeichnen verſuchen würde, giebt dem Regiſſeur jetzt, da wir über die Zeit der dreigetheilten Scene lange hinaus ſind, nicht geringere Probleme zu löſen, als der große Schöpfer der Bayreuther Tetralogie. Auch beim Wintermärchen hat er keine leichte Arbeit. Ein Stück, deſſen Handlung alles Grundes entbehrt, muß wenigſtens in der Aufführung tadellos ſein, um uns ſeine Fehler vergeſſen zu machen. Nun verderben ſich aber die Theaterleitungen faſt immer den guten Eindruck einer im Uebrigen wohl vorbereiteten Vorſtellung durch die Sorgloſigkeit, mit der ſie die Comparſerie behandeln. Das große Publikum hat nicht die Fähigkeit über offenbare Lächerlichkeiten, ohne ſich ſtören zu laſſen, hinwegzuſehen. Es läßt ſich die Illuſion ſogar gern rauben, wenn es nur lachen kann. Wird mit dem Chor nicht geprobt, ſo wird er der Direction nur zum Unglück. Manche Aufführung des „Wintermärchen“ hat mir das bewieſen. Es genügt nicht, die Statiſten hinter eine Schranke (in der Gerichtsſcene) als Volk zu ſtellen — man muß ſie dann eben auch bedeuten, daß ſie, wenn ſie an der Handlnng keinen Antheil nehmen, ſich wenigſtens anſtändig zu verhalten haben. Nun ſehe man aber ſolch' eine Reihe junger Leute mit den kurzgeſchnittenen Soldatenhaaren! Während Hermione ſich vertheidigt, gähnt der Eine, der Andre kratzt ſich hinter den Ohren, ein Dritter lacht, ein Vierter ſtößt ſeinen Nachbar mit dem Ellenbogen in die Seite. Nicht weniger ſchlimm ſteht es mit der Betheiligung des Ballets an den „Ausſtattungsdramen“. Von den geiſtloſen albernen Sprüngen,

welche in der modernen Tanzkunst an der Tagesordnung sind, sollen keine charakteristischen Züge verlangt werden. Dazu würde es einer völligen Umformung dieses gar nicht unwichtigen Zweiges der Schauspielkunst bedürfen. Aber auch in der Costümirung herrscht die sträflichste Oberflächlichkeit. Ob diese Damen die Najaden im Tannhäuser, die Zigeuner in den Hugenotten, die Holländerinnen im Propheten darstellen oder einen antiken Reigen tanzen sollen — das gilt ihnen Alles gleich. Ueberall dieselbe einförmige Tracht auf Grundlage des bekannten nach oben und unten möglichst kurz gehaltenen weißen Gazekleides, und das Charakteristische des Costüms auf eine bloße Andeutung beschränkt: einmal ein Paar grüne Schilffäden, ein andres Mal eine schwarz-roth-goldene gezackte Borte, ein drittes Mal goldene Ohrspangen, und das Werk ist vollbracht. Im „Wintermärchen" (nach Dingelstedt) pflegt das Corps de ballet im ersten Act lediglich weiß zu erscheinen und mit minimalen Schilden und Länzchen eine Art Waffentanz zu fechten; im dritten (dem Schäferact) theilen sie sich in Männlein und Weiblein, tragen Strohhüte mit Seidenschleifen, Sammethöschen, Perlen um den Hals, sehen Einer wie der Andre und Eine wie die Andre aus und sind Alles eher als die frischen, derben und ungeschlachten böhmischen Arkadier Shakespeares. Wie bequem sind aber auch ihre allegorischen Attribute! Aus der Lanze wird eine Sichel, aus dem Schild ein Heubündel, und der „Tanz der Schnitter" ist fertig. Schlagen sie Castagnetten, so haben wir ein Tarantella. Die kleinen Bühnen machen solche Dummheiten den großen nach, und obenan steht, während ich diese Zeilen niederschreibe, noch immer das königliche Opernhaus zu Berlin, die hehre Pflanzstätte des Ballets. — Auch in Bezug auf diesen Punkt geben uns die Meininger ein Muster. Der Reigen, den *ihre* Schäfer tanzen, entbehrt alles zopfigen Zwanges und athmet die freiste, heiterste Grazie; über die burlesken Purzelbäume *ihrer* Satyrn lachen wir gern und aus vollem Herzen.

Ein Sommernachtstraum.

Es giebt machtvollere, großartigere und vor allen Dingen dramatischere Werke Shakespeares als seinen „Sommernachtstraum“ — aber keins, das so lückenlos wie dies, in dem Alles so fein gegliedert, die Ausführung so ganz eins mit dem künstlerischen Willen wäre, in dem der Genius des Dichters sich so sehr in dem bewegte, was sein ureigenstes Element ist. Die letzten Worte in Schillers unvergleichlichem „Spaziergang“ können für den aufmerksamen Betrachter eine Art Schlüssel zu Shakespeares Schaffen werden.

„Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um —
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz.“

Nicht das veränderliche, anscheinend gesetzlose Walten des menschlichen Wollens ist es, dem Shakespeare die höchsten Offenbarungen seines Dichterglücks, die höchsten Wonnen des künstlerischen Schauens verdankt. In das innerste Asyl der Natur flüchtet er, wo die Stoffe gethürmt sind, aus denen das Leben keimt, wo ein stetes, unverrückbares, ewiges Gesetz den Kreislauf der Dinge unabläßig schließt und erneut. In öfterer Wiederholung hat der Gedanke in diesem Buche Ausdruck gefunden, daß Shakespeare der größte Dichter des Elementaren ist, und der „Sommernachtstraum“ bestätigt ihn glänzend. Alle elementaren Gewalten, auch die der menschlichen Brust, beherrscht Shakespeare wie ein

König. Wenn sich der Erdschooß öffnet, wenn Abends im Mondenlicht die Elfen den Reigen schlingen, die Feen bei dem Lichte des Glühwurms tanzen, wenn der Sturm tos't, daß die Schiffe in ihren Fugen krachen, wenn die Hexen in den Nebeln der schottischen Haide daherfahren, — dann ist er einzig und unerreicht. Und der zügellos bis zum Wahnwitz anwachsende, in Tobsucht ausartende Eigenwille des Lear, die Leidenschaft des Othello, die Liebessehnsucht des Romeo, der Rachedurst der Margarethe, die grauenvolle Energie der Lady Macbeth, — was sind es anders als elementare Kräfte, die frei von aller sittlichen Bändigung, frei von der Lenkung des „freien Willens", dessen der Dichter zu spotten scheint, ihren Weg gehen, nothwendig, nach psychologischen Gesetzen, die mit dem Menschen wurden und mit ihm zu Grabe gehen werden? Shakespeare in der genialen Zügellosigkeit seines Schaffens ist selbst eine solche Naturkraft, die ihr Maß in sich hat. „Natur, du meine Göttin!" sagt Edmund Gloster im Lear; „Hör' mich, Natur, hör', theure Göttin, hör' mich," ruft der alte tolle König. Ja, die Natur ist des Dichters eigene Göttin und er einer ihrer berufensten Priester. Wie begreiflich, daß dem großen Poeten aus diesem durch jedes seiner Werke bekräftigten Grunde Alles fremder ist, was eine Umwandlung einer Naturanlage, die Umkehr eines Vorsatzes, die Aenderung eines Charakters begreift; da geräth der sichere Fuß in's Wanken, die Hand sucht nach einer Stütze, nach einem Motiv, und greift oft nach dem allerschwächsten. So kann es kommen, daß die Exposition eines Shakespeareschen Stückes unendlich groß und schön ist, weil in ihr die Leidenschaft noch frei waltet, und daß man über die Schwäche der Peripetie stutzt. Wo der Wille den Zweck und die Regel zu wechseln hat, verläßt ihn mehr als einmal die Sicherheit. Eine viel weniger bedeutende Künstlernatur oder auch nur ein geschickter Routinier hätte die Fehler, die den Dichter die Eigenart seines Genius begehen läßt, leicht vermeiden können. Die unmöglichen Ausgänge in den „Veronesern", „Viel Lärmen um Nichts", „Ende gut, Alles gut", „Wintermärchen", Olivers Bekehrung in „Wie es euch gefällt",

wären bei jedem andern Dichter, der auf seinem eigenen Gebiet weniger mächtig als Shakespeare ist, fast undenkbar.

Wie anders ein poetisches Gebilde wie der „Sommernachtstraum"! In dieser romantischesten aller Komödien regiert von vornherein die elementare Gewalt und zwar in süßester Versinnlichung, in dem Reiz einer duftgesättigten, weichen Mondnacht, die Herz und Kopf gefangen nimmt, in den zierlichsten aller Geister, den Elfen, die den auf ihren Willen so stolzen Menschenkindern ein Schnippchen schlagen und sie, die glauben, sich selbst zu lenken, nach ihrer Pfeife tanzen lassen. Die äußere Scenerie gehört aber auch dazu, um dies entzückende Schaffen und Weben in das rechte Licht zu setzen. Es ist ziemlich gleichgültig, ob Shakespeare das Stück in einem Mißwachsjahr schrieb und in der großen Rede der Titania im zweiten Acte an die allen Hörern gerade gegenwärtigen Plagen der Ueberschwemmung dachte; wunderlich bleibt es aber auf alle Fälle, daß er seinem Stück durch jene Beschreibung des Leidens der Natur seinen Boden hat nehmen können. Wenn wirklich durch den Streit Oberons mit seiner Königin ein großes Elend über die Creatur gekommen ist, wenn das Korn verfault, eh' seine Jugend Bart gewinnt, wenn Krähen in der siechen Heerde prassen, wenn die Kegelbahn im Lehme verschwemmt liegt, in Wald und Wiesen große Lachen stehen und Blüthe und Frucht im Keime ersticken, dann begreift man es selbst von den Elfen nicht, daß sie bei so ungemüthlichen Witterungsverhältnissen nicht unter Dach und Fach kriechen, geschweige denn von den vier liebeskranken Menschenkindern, die in der Nacht auf dem feuchten, schmutzigen Boden campiren. Nein, das hat Shakespeare nicht gewollt! Jene an sich so schöne Schilderung ist für das Stück ein Fehler, den der Dichter hundertmal widerruft. In der Landschaft, die er denkt und die wir in der Phantasie vor uns sehen, blühen Geisblatt, Hagedorn und Jasmin, und die Ruhe auf dem grünen Rasen ist einladender als das Lager im dumpfen Zimmer. Dies ist aber auch der einzige Widerspruch in der entzückenden Dichtung, in der alle Sphären, hoch oder niedrig, im tollen Schwunge um

die centralische Sonne der Wunder kreisen, die Oberon und seine leuchtende kleine Schaar segensvoll und verwirrend spendet.

Wer für den „Sommernachtstraum" den richtigen Standpunkt finden will, hat die Geisterwelt nothwendig als den Mittelpunkt anzusehen. Was sich um sie in phantastischem Reigen schlingt, verdient kaum den Namen einer Handlung, da ihm auch der letzte Rest von Freiheit fehlt. Ja, ehe Oberon und seine Elfen nur aufgetreten sind, wirkt ihre Macht schon voraus. Unglaubliche Dinge sollen wir ernsthaft als bare Münze entgegennehmen. Ein junges Mädchen soll Todes sterben, nur weil sie anders will als der Vater! Ein antiker Renaissancefürst, der zugleich doch wahr und leibhaftig der Sohn des Aegeus, der Verräther an Ariadne und unzähligen andern, kurz, der echte antike Theseus ist, erklärt, zu seinem Bedauern den Spruch durch einen Act von Cabinetsjustiz nicht ändern zu können — was er übrigens zu guter Letzt doch thut! Ohne Bezug auf die Geisterwelt sind Athens chevaleresker Herzog und seine Hippolyta, sind Lysander und Demetrius uninteressante, blasse Schemen; sogar die lebensvolleren, ausgeprägteren Gestalten der Hermia und Helena bedeuten als Charaktere, auf sich selbst gestellt und für sich betrachtet, doch nicht viel. Wie aus stolzer Höhe angeschaut, erscheinen sie klein und ununterschieden, ein Spielzeug für die zarten seligen Geister, aber kaum mehr. Und wenn dem Theseus das wundervolle Wort in den Mund gelegt ist, das künstlerisches Schaffen so herrlich wie kein andres sonst umschreibt („Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend" u. s. w.), wenn er, der Verständigste und in Wahrheit der Fürst der aristokratischen Gesellschaft, mit feinen Bemerkungen den Zuschauern den Standpunkt anweist, von dem aus eine Kunstleistung, auch die gutgemeinte tragikomische der Rüpel, mit Genuß zu betrachten ist — immer ist es doch mehr der Dichter, der zu seinen Lesern und Hörern spricht, als ein bestimmter Charakter des Dramas. Und in Wahrheit, wir können diese Winke ebenso gut gebrauchen wie die Herren und Damen von Athen, die ohne jede Fähigkeit sich illudiren zu lassen über Pyramus und Thisbe nichts als einige wohlfeile Witze, die diesen Namen kaum verdienen, zu machen im Stande sind.

Weit näher stehen uns die Mimen der Tragikomödie, als ihr hochadliges Publikum. An ihnen hat kein Hofschliff und kein Firniß gearbeitet. Sie sind noch Originale, mit allen Wunderlichkeiten und Auswüchsen; die Bildung hat sie nicht geglättet und verflacht. In ihrer Unverdorbenheit und Naivetät sind sie selbst ein Stück Natur. So wenig sind sie fähig sich zu entäußern und zu verwandeln, daß sie den Zwiespalt ihres Wesens mit dem kostbaren Pathos ihres Festschauspiels in ungewollter Komik harmlos selber aufdecken. Und dabei besitzen sie einen guten Willen, einen dilettantischen Spieleifer, der fast rührend wirkt! Zettel ist das unvergängliche Musterbild der Alles spielenden Helden der Liebhabertheater. Er spielt Alles, d. h. in Wahrheit stets nur sich selbst — und wie! Er wird in allen möglichen Bärten spielen, die Stimme zum höchsten Falsett emporschrauben und in die tiefsten Baßregionen hinunterquetschen können — aber er wird nie ein Gefühl davon bekommen, was es heißt, in seiner Rolle sein. Aus dem Rahmen seines Stücks ungenirt heraustretend, apostrophirt er, so eben noch der verliebte Pyramus, im nächsten Augenblick als Zettel, der Weber, seine Zuhörer. Dieser Hauptstütze der Truppe ist der sorgsame Coup des Autors oder des Regisseurs des Stücks, des Herrn Peter Squenz, würdig, den Löwen ausdrücklich versichern zu lassen, er sei keiner. Zettel verdient auch vor allen Andern auserkoren zu werden, um uns vor Augen zu führen, wie der Dichter seine Schöpfung verstanden wissen will. Deutlicher als die Mahnung des Theseus an seine Hochzeitsgäste, deutlicher noch als die plumpen Illusionsstörungen, die sich die Rüpel zu Schulden kommen lassen, spricht das langohrige Vierfüßlerhaupt auf den Schultern dieses spielwüthigen Ehrenmannes. Wehe dem, der die Welt der Poesie, der Kunst, des schönen Scheins, ohne Phantasie, mit nüchternen Augen betrachtet! Nur der entgegenkommenden Seele stellt sich das Schöne, das Ueberirdische dar. „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft," lautet des Fürsten, lautet des Dichters Spruch. Dies gilt der Kunstwelt, nicht minder aber der Zauberwelt gegenüber, die den „Sommernachtstraum" regiert.

Dem Auge des Phantasielosen erschließt sie sich nicht. Eine tüchtige Krippe mit Hafer wünscht sich Zettel — man sieht, er verdient seine Verwandlung. Wie Manchem aber mag es ähnlich ergehen, wenn das Grauthier sich auch nicht leiblich an ihm zeigt. Jedem, der die Blüthen des poetischen Gartens unnütz findet, weil sie nicht genießbar sind, der die Bilder des Scheins mit derben Philisterhänden greifen will und sich beklagt, wenn sie nichts „Wirkliches" sind, ergeht es wie dem armen hausbackenen Schelm, dem die unverdiente Liebe der holden Elfenkönigin zu Theil wird: er bekommt einen Eselskopf. Ohne alle doctrinäre Aufdringlichkeit und doch vollkommen klar löst sich dieser Gedanke leicht und spielend aus der Handlung los.

Nicht einen Augenblick kommt uns das Gefühl des Phantastischen abhanden, und doch ist Nichts in diesem Traum verworren: seine poetische Idee eben so wenig wie die Anordnung und Führung der Gruppen, die sie zu verkörpern berufen sind. In wie seligem, freiem Glück athmet und regt sich die sphaera regens, die Welt der Geister! Da unten plagen sich die armen Sterblichen mit der Kunst und der Liebe, und je eifriger sie werden, desto mehr Tollheit und Häßlichkeit fördern sie zu Tage. Bei den Elfen ist das Schöne und die Liebe Eins, sie leben und weben in diesem ihrem Element. Zwar giebt es auch unter ihnen Streit: aber das Einzige, was sie zu entzweien vermag, ist eben die Liebe und die Schönheit. Wie leicht aber kräuseln sich die Wellen der Eifersucht, die Oberon und Titania trennt. Es ist gleichsam nur ein holdes Spiel, welches das einförmige Genießen unterbricht und ihrem Dasein einen Reiz mehr verleiht. Denn so ist es nicht gemeint, daß die Geisterwelt in paradiesischer Langerweile dahin vegetirt. Auch sie ist in beständiger Bewegung und macht sich zu schaffen. Und aus der Schaar der luftigen Gestalten, denen das Zarteste und Feinste zum Haushalt dient, für die die Zeit keine Zeit mehr ist, löst sich auch der kecke Geselle, der Humor, los, der mit seinen tollen Capriolen Menschen- und Geisterwelt verbindet und die Brücke schafft, auf der die Kinder des Staubes aus dem Bezirk der Seufzer und Thränen, aus diesem Raum, in dem sich hart die Sachen stoßen, in die

glücklicheren Regionen der Träume und des schönen Scheins hinübergetragen werden.

Und dies Werk auf der Bühne?

Der freisten Phantasie entquollen rechnet es auch nur auf die Phantasie. Mit dem Apparat unsrer Theater wiedergegeben wird Alles zu schwer und massig, würde selbst decorativ das Menschenmöglichste geleistet. Aber eine wundervolle Musik, eine der genialsten Schöpfungen der nachclassischen Zeit, hat um die Gestalten der Bühne ihren verklärenden Schleier gewoben, und eine geschickte nach den Grundzügen des Shakespeareschen Theaters vorgenommene scenische Einrichtung (Tieck) das unsterbliche Werk den Anforderungen des modernen Theaters vortrefflich angepaßt. Dennoch täusche man sich nicht: seine wahre Heimstätte ist nicht dort. Nur mit den Augen des Geistes kann es ganz so gesehen werden, wie der Dichter es vorgeschaut.

Der Sturm.

Eine wüste Insel — das ist für Shakespeare genug, er weiß sie mit seinem Zauberstabe in einen blühenden Garten zu verwandeln. Eine wüste Insel — das ist sein eigentliches Reich; nicht beschränkt durch menschliches Maß waltet hier seine Phantasie frei und erzeugt aus ihrem Urquell erstaunliche, wunderbare Gebilde, leicht wie die Luft, beweglich wie die Welle, chaotisch und wild, eine erschreckende ungebändigte Naturkraft. Hier wohnen leicht bei einander die Gedanken, jeder Gedanke ist ein schaffender, und über den Elementen thront mit dem humorvollsten Lächeln der große Bildner selbst, der die Kräfte spielend aufeinander hetzt und sie spielend versöhnt, der, im Raum, wo sich die Sachen stoßen, oft beengt und fremd, hier, in der freien Natur, König und unumschränkter Gebieter ist. Auch der „Sturm" beweist nur, daß Shakespeare der romantischeste und phantastischeste aller Dichter ist, am Größten, wo er vom Menschlichen völlig losgelöst ist. Die Starrheit und Monotonie, die Einseitigkeit, das Uebermaß seiner Naturen, die sich selbst Gesetz sind — nirgends ist es so berechtigt, so wahr, wie in den elementaren Gewalten, die den Zwiespalt nicht kennen, die nur Eins und nichts Andres sind. Die Ueberfülle seiner Bilder, die im menschlichen Munde zur Uebertreibung werden kann und wird — hier in der phantastischen Welt gemahnt sie an die unerschöpflich gebärende Kraft der Mutter Erde, die den einen Gedanken in tausend und aber tausend verschiedenen Formen

wiederholt; es fehlt ihr nur der Raum, um ihn noch öfter auszugestalten. Die überreiche Phantasie des großen Dichters würde in dem bildnerischen Ausdruck eines Gedankens nicht versiegen, wenn die dramatische Oekonomie ihm nicht ein gebieterisches „Vorwärts“ zuriefe. In den dunklen Reichen, in dem Gebiet des Grotesken und Scheußlichen ebenso allmächtig wie Dante, ist er zugleich der souveräne Beherrscher der zierlichsten Luftgeister, der reinsten und schönsten Wesen, und hie und da, im Gebiet des Himmels und der Hölle, ist er Dante an Reichhaltigkeit der Formen und an ästhetischer Wirkung weit überlegen. Und ist Shakespeare monoton (man denke an die Sterbescene des alten Gaunt in Richard dem Zweiten, an die immer wiederholten Flüche der Margarethe in Richard dem Dritten), so wirkt er doch niemals, wie der große Dante es oft thut: ermüdend.

Der „Sturm“ ist ganz geeignet den Glanz des Shakespeareschen Genius rein und ohne Verdunklung auszustrahlen. Ist diese romantische Komödie auch dem unvergleichlichen „Sommernachtstraum“ in der Geschlossenheit der Handlung unterlegen, so hat sie doch mit jener reizendsten aller Phantastereien den Zug gemeinsam, daß die Menschenwelt nur ein Spielwerk in der Hand der Geister ist. Sie regieren — und unser freier Wille kriecht bescheiden zu Kreuz. Wasser, Feuer, Luft und Erde verfolgen, necken und höhnen das arme Geschlecht mit den zwei Seelen in der Brust. Die Wogen schlagen in das schwankende Schiff, auf dem Mast, an Stange und Bugspriet flammt es, die Luft klingt und singt, die Erde sendet ihre Gaben um sie vor dem hungrigen Munde der Tantaliden wieder in ihren Schooß zurückzuschlingen.

Das Problem, dessen Lösung die Geisterwelt den Sterblichen so sehr erschwert, kann sich mit dem des „Sommernachtstraums“ allerdings nicht entfernt messen. Dort ist es der Kern und Mittelpunkt alles Seins, der Eros, hier ist es die Bestrafung einiger Bösewichter und Taugenichtse und die Wiedereinsetzung eines entthronten Fürsten in den Status quo ante. Im Uebrigen hat die Menschenwelt im „Sturm“ ihre drei Stadien wie im „Sommernachtstraum“: die oberste und langweiligste ist die

fürstliche Sphäre (dort Theseus und Hippolyta, hier Alonso und seine Genossen), dann folgt die liebende (dort Lysander und Hermia, Demetrius und Helena, hier Ferdinand und Miranda), zu unterst kommt die vulgäre, platte und burschikose (dort Zettel und die Handwerker, hier Stephano und Trinculo). Die Welt der Geister und Unholde aber ist im „Sturm" in ihren schärfsten Contrasten vertreten: auf der einen Seite das ganz körperlose, zierlich hin und her fliegende und flatternde Luftbild Ariel, auf der anderen die grauenhafte Quintessenz des rein Stofflichen, die erdentstammende wilde Begierde, die Rohheit und der Cynismus selbst in der seltsamen Gestalt des Caliban. Noch kürzlich ist diese anscheinend so abenteuerliche Schöpfung im socialpolitischen Sinne ausgebeutet worden (Renan). Nun soll man sich wohl hüten, Shakespeares freiem genialen Schaffen philosophische Gedanken unterzuschieben, aber es ist gewiß, daß in dieser Figur eine uralte geschichtliche tragische Erfahrung zusammengeballt liegt und daß sie um dieser symbolischen Wahrheit willen so nachhaltig wirkt. Das wüste Eiland, dessen Prospero sich bemächtigt, gehört dem Caliban von seiner Mutter Sycorax, der ersten Bewohnerin, die Besitz von ihm ergriffen; Caliban selbst, ihren scheckigen Wechselbalg, hat Prospero erzogen, „er gab ihm Wasser mit Beeren drein und lehrte das große Licht ihn nennen und das kleine, die brennen Tags und Nachts"; Caliban dankt dem weisen gütigen Lehrer, er zeigt ihm „jede Eigenschaft der Insel, Salzbrunnen, Quellen, fruchtbar Land und dürres", aber er erhebt auch den wilden Wunsch zu Prosperos Kind, der lieblichen Miranda — er bleibt im Grunde, der er ist, und da sein Meister ihm zu danken keine Neigung hat, sondern ihn mit allen erdenklichen Martern zu seinen Diensten zwingt, flucht er der Cultur, die ihm ewig hätte fern bleiben sollen. „Ihr lehrtet Sprache mir, und mein Gewinn ist, daß ich weiß zu fluchen. Hol' die Pest euch für's Lehren eurer Sprache." Daß die Intelligenz diese Logik nicht billigt, ist begreiflich, daß sie sich ihres Uebergewichts über die rohe thierische Kraft bewußt ist und dasselbe ausnutzt, nicht minder, daß sie im menschlichen Interesse gut daran thut, wird Niemand bezweifeln — wer aber wird das Vieh tadeln,

daß es seiner Natur getreu bleibt? wer wird sich darüber wundern, daß es wider den Stachel seines Peinigers löckt? Ist Caliban auch das niedrigste aller redenden Geschöpfe, einerlei — sein Geschick hat doch wenigstens einen Gran von jenem der unterdrückten Stämme, unter denen die Cortez und Genossen aufgeräumt haben. Prospero thut ganz wohl, wenn er das angestammte Herrscherthum des Caliban über die Einöde ignorirt, er macht es wie die Geschichte, die stets noch die Macht über das Recht gesetzt hat, aber derselbe Prospero thut Unrecht, wenn er das arme wüste Scheusal, das Nichts für seinen Zustand kann, dafür schilt und schmäht und ihm alle nur ersinnlichen Schandnamen anhängt. Er macht es wie alle Reformatoren und Missionare; in seiner Zauberwelt hoch über den dumpfen Regionen wohnend, in denen ein Caliban sich wohl fühlt, mag er mit Ekel auf die arme Creatur herabblicken, die die Natur im Zorn geschaffen hat und die ihren Egoismus am Prospero ersättigen will — wie Prospero den seinen am Caliban. Ich halte es für echt poetisch, daß Shakespeare dem „wilden und mißgestalten Sklaven" auf diese Weise einen leisen Schimmer von Sympathie und Tragik gegeben, ohne den er als dichterisches Gebilde nur widerwärtig und für die Bühne ganz unmöglich sein würde.

Shakespeare hat die unverkennbarste Neigung, den Menschen in Beziehung zum Elementaren zu setzen, sei es den Mikrokosmus durch den Makrokosmus zu illustriren (Lear, Hamlet, Macbeth) oder den armen Erdensohn vor den ruhigen, uralten, ehernen Gesetzen in seiner ganzen Kleinheit und Nichtigkeit erscheinen zu lassen. Seine Vorliebe für die Wunderwesen beruht in seiner in seinen reifen Jahren immer pessimistischer werdenden Weltanschauung. Es ist darum kein Widerspruch, kein Räthsel, sondern nur ein nothwendiger Ausfluß seiner Seele und mit dem dargestellten Stoff eng zusammenhängend, wenn er mitten in dem sorglosesten Zaubertreiben dem Prospero das berühmte Wort in den Mund legt:

„Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,

Ja, was daran nur Theil hat, untergehn,
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden."

Und von dem Menschengeschlecht, das sich so groß dünkt, fügt er fast wehmüthig hinzu:

„Wir sind solcher Zeug
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf."

Schlaf und Traum! Hier kommen wir wie bei dem „Sommernachtstraum" an den Punkt, nach der Darstellbarkeit dieser luftigen Welt auf der Bühne zu fragen. Denn es ist etwas Anderes die dichterische Schöpfung bewundern und sie für dramatisch und theatralisch halten oder nicht. Ich glaube nun, um es vorweg zu nehmen, nicht daran, daß der „Sturm" sich jemals auf der Bühne einbürgert. Ein gebildetes Publikum, das seinen Shakespeare liebt, wird es stets erfreuen, dem großen Dichter auf den Brettern nachzuspüren — aber die Stimmung einer nicht besonders vorbereiteten Zuhörerschaft wird beim Anschauen dieser Gebilde nothwendig verwirrt werden müssen. Wir sind nun einmal gewohnt, das Dramatische in dem Kampf starker Leidenschaften, widerstreitender Pflichten zu finden, den Menschen selbst als Mittelpunkt der Dinge zu betrachten, auf sich selbst gestellt, verantwortlich, schuldig werdend und untergehend. Die geschichtliche Entwicklung des Dramas und die dramaturgische Lehre geben dieser Vorstellung Recht. Die religiöse Quelle, aus der das griechische und das germanische Drama entsprang, war kein ungetrübtes castalisches Gewässer — sie war mit Blut und Thränen versetzt, der edelsten Opfergabe *menschlicher* Leiden. Der bacchische Cult und die christlichen Mysterien! Um die Krone der Schöpfung, um den Menschen, dreht sich Alles; sie wird bewahrt und reingehalten, oder sie wird besudelt und zerbricht. Wie nun aber, wenn der Mensch, der auf der Bühne Herrscher ist, aus seiner souveränen Stellung plötzlich verdrängt wird? Es will uns schwer gelingen, das vielbewunderte Geschöpf, unsers Gleichen, dort auf der Bühne mit Augen zu sehen und uns zugleich unter dem Bann der Anschauung sagen zu sollen,

daß wir im Grunde gar nicht werth sind zu herrschen und groß zu prahlen, daß wir nur elende Puppen in den Händen der Geister sind. Man müßte die ganze Empfindung der Hörer, die zum allergrößten Theil nicht daran denken, über sich und ihres Gleichen bescheidene Ansichten zu hegen, umwenden und sie auf den freien Standpunkt des Dichters selbst stellen können, wenn man sie für ein Stück wie den „Sturm" zugänglich finden wollte. Gelesen, vor der allzeit bereiten Phantasie vorübergeleitet, offenbart sich der dichterische Kern leicht und mühelos und man nimmt die kostbare Gabe willig auf; wir *sehen* die Wunder — und wir werden schwerfällig und ungläubig. Dazu kommt nun noch, daß auch der vollkommenste Apparat das romantische Rüstzeug des Dichters nicht in die Wirklichkeit umzuschaffen vermag — es erscheint eben Alles materieller, als es erscheinen soll. Das ist nicht zu ändern. Aber was entbehren wir auch, wenn es uns auf der Bühne fern bleibt! Thut es uns als Kunstwerk doch so volles Genüge: in seiner schön geschlossenen Form (es ist ein consequentes Einheitendrama, das einzige bei Shakespeare), in dem rest- und müheloſen Aufgehen der tiefsten psychologischen und sittlichen Wahrheiten in seinem phantastischen Treiben! Im besten Sinne ein Drama für das unsichtbare Theater! Alles klar geschaut und zusammenhangsvoll, Alles für das geistige Auge kunstvoll componirt und bühnenmäßig, aber zu luftig für diese Welt der Gazewolken, der Leinwandwellen, der elektrischen Blitze und der Donnermaschine.

Lassen wir es also dort, und weisen wir mit Allem, was uns stören will, auch die Versuche der außer- und überdramatischen Deutungssucht von uns, die auch hinter dem Sturm symbolische Geheimnisse wittert und findet. Prospero soll der Künstler sein, Miranda das Kunstwerk, Ferdinand der Kunstjünger oder das Publikum, und Prospero soll durch die Plagen, die er dem Caliban, dem Hanswurst Trinculo und dem trunkfesten Stephano bescheert, die Folgen der niedren, rein sinnlichen Leidenschaften zur Darstellung bringen und dadurch auf jene bessernd zu wirken suchen. Ach nein! Das sind nur wunderliche Blüthen des unpraktischen deutschen Dramaturgenthums, das anstatt ein sinnlich

klares und sinnfälliges, aus einfachem Grund hervorwachsendes Kunstwerk vor sich zu sehen, mit vorgefaßten Constructionen und Abstractionen sein unfruchtbares Spiel treibt. Diese Shakespeareschen Meisterstücke der Geisterwelt mögen dazu ja verführen — aber die Erklärer mögen deß eingedenk sein, daß das Drama zuerst und vor Allem der Sinnenwelt angehört, dieser Welt des Raumes, in dem sich „hart die Sachen stoßen", und daß man es nur verstehen kann, wenn man sich in seine Lebensbedingungen versetzt und es mit frischem, sinnlich unmittelbarem Blick betrachtet. Und wie das Drama selbst, so hat sich auch die Dramaturgie erst auf dieser rauhen Erdoberfläche umzusehen und Sicherheit zu finden und zu schaffen; nicht eher wird es ihr vergönnt sein, den Majaschleier zu heben und das Weltgeheimniß hinter ihm zu finden. Nur das, was uns die dichterischen Geschöpfe selbst, ohne künstliche Deutung, gleichsam durchsichtig, verkünden, gilt; handeln und fühlen sie selbst aber wie Menschen — dann spiegelt sich auch in ihrem Thun ein Ewiges ab, das von höherer Art ist als die „Idee", die der Stubengelehrte mühsam für sie zurechtklaubt. Denn der wahre, der große Dichter schöpft unmittelbar am Urquell alles Werdens und Vergehens.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Allmers, H., Rudelsburg. Lied und Weise. Mit Illustr. *M.* 0,75.
— — Dichtungen. 2. Aufl. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
— — Marschenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marschen der Weser und Elbe. 2. Aufl. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
— — Römische Schlendertage. 6. Aufl. mit Titelbild von O. Knille. Broch. *M.* 5,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 6,50.
Appell, J. W., Werther u. seine Zeit. 3. Aufl. *M.* 5,—, Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
Burns, Robert, Lieder und Balladen. Deutsch von Adolf Laun. 3. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Croon-Mayer, E., Liederborn. Gedichte. 2. Aufl. *M.* 3,—, O.-Ebd. *M.* 4,—.
Engel, Karl, Zusammenstellung der Faustschriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884. Der Bibliotheca Faustiana 2. Aufl. *M.* 18,—.
— — Das 300jährige Faust-Buch. Ein Buch-Jubiläum. *M.* —,60.
— — Die Don Juan-Sage auf der Bühne. 2. Aufl. *M.* 2,40. Orig.-Einbd. *M.* 3,40.
Fitger, A., Fahrendes Volk. Gedichte. 3. Aufl. Broch. *M.* 4,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
— — Winternächte. Gedichte. 3. Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
— — Roland und die Rose. 2. Aufl. Eleg. broch. *M.* —,50.
Frater Hilarius, Maipredigten. 6. Aufl. Mit Einleitung von Ludwig Steub. *M.* 1,50, in Orig.-Einbd. *M.* 2,25.
Girndt, Otto, Ein Morgentraum. Dichtung. *M.* 1,20, Orig.-Ebd. *M.* 2,—.
Raden, W., Italien. Gypsfiguren. 2. Aufl. *M.* 5,60, in Orig.-Einbd. *M.* 6,50.
Kulturgeschichtliche Bilder aus den Nordsee-Marschen. Gemalt von H. v. Dörnberg. Mit Dichtungen v. H. Allmers. 6 Kunstblätter in Lichtdruck. *M.* 9,—. In Orig.-Pracht-Mappe *M.* 15,—.
Lantzius-Beninga, H., Junker Occo Ten Brook und seine Schwestern. Eine Dichtung a. d. fries. Geschichte. *M.* 1,20, Orig.-Ebd. *M.* 2,—.
Löhn-Siegel, Anna, Vom Oldenburger Hoftheater zum Dresdner. Letzte Theatertagebuchblätter. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Longfellow's Evangeline. Deutsch von Julie Gramberg. In eleg. Ausstattung broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Murad Efendi, Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel. 4. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in Pracht-Einbd. *M.* 3,—.
— — Balladen und Bilder. 3. Aufl. *M.* 2,—, in Prachtband *M.* 3,—.
— — Ost und West. Gedichte. 3. Aufl. *M.* 4,—, in Prachtband *M.* 5,—.
Neumann-Strela, Karl, Chron und Reich. Bilder und Skizzen. 3. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Partisch, Dr. **H.,** Sylvesterglockenklang. Ein stilles Wort z. feierl. Stunde. 2. Aufl. In sehr eleg. Ausstatt. *M.* 1,—, in fein. Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
Poppe, F., Zwischen Ems und Weser. Land und Leute in Oldenburg und Ostfriesland. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Deutschlands Heldenkampf 1870/71. Mit Illustr. *M.* 2,80.
Rittershaus, Emil, Buch d. Leidenschaft. 3. Aufl. *M.* 2,—, Prachtbd. *M.* 3,—.
— — Aus den Sommertagen. 3. Aufl. Mit Portrait des Dichters von Prof. Ludw. Knaus. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
Stahr, Ad., Ein Jahr in Italien. 4. Aufl. 5 Thle. Broch. *M.* 15,—, in 2 eleg. Orig.-Einbänden *M.* 18,—.
— — Herbstmonate in Ober-Italien. Supplem. zu des Verf. „Ein Jahr in Italien". 3. Aufl. 2 Thle. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
Stern, Adolf, Wanderbuch. Bilder und Skizzen. 2. umgearb. u. sehr vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
Volksbote. Volkskalender. Mit vielen Illustrationen. *M.* —,50.
Waetzoldt, Stephan, Heimat und Fremde. Gedichte. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Wettering, A., Aus der Kunstwelt des Alterthums. Dichtungen. Mit acht Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 2,—, in Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
Woebcken, Am Wege. Sprüche christl. Weisheit. *M.* —,80, geb *M.* 1,50.
Wolff, Dr. **Willy,** Von Banana zum Kiamwo. Forschungsreise in West-Afrika. Mit Karte. *M.* 4,—, Original-Einbd. *M.* 5,—.

Dramaturgische Literatur aus dem Verlage der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg:

Bulthaupt, H., Gerold Wendel. Trauersp. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Eine neue Welt. Drama. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Shakespeare, Imogen. (Cymbelin.) Romant. Schausp. Bühnenbearb. v. **H. Bulthaupt.** *M.* 1,60. Orig.-Einbd. *M.* 2,60.
Allmers, H., Elektra. Drama in einem Aufzuge. Musik von Albert Dietrich. Broch. *M.* 0,75, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
Andreae, Percy, Der Held. Schausp. in 4 Akten. *M.* 2,—, Org.-Einb. *M.* 3,—.
Augier, E., Der Schierling. Lustspiel in 2 Aufz. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
— — Philiberte. Lustspiel in 3 Aufzügen. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
Blankenburg, E., Ekbert von Braunschweig. Trag. in 5 Akten. *M.* 1,60.
Lord Byron's Marino Faliero. Für das Meiningen'sche Hoftheater übersetzt und bearbeitet von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—.
Dalwigk, Frhr. R. von, Chronik des alten Theaters in Oldenburg (1833—1881). Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,80.
Das Volksschauspiel Doktor Johann Faust. Herausgeg. mit geschichtl. Nachrichten u. Bühnengesch. des Faust v. **Karl Engel.** 2. umgearb. und vielfach ergänzte Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Deutsche Puppenkomödien. Mit geschichtl. Einleitung. u. Bibliotheca Faustiana herausgegeben von **Karl Engel.** 2 Bde. Broch. *M.* 8,—, in 1 Orig.-Einbd. *M.* 9,—. Einzelne Bändchen à *M.* 1,20.
Fitger, A., Adalbert von Bremen. Trauerspiel. Nebst einem Nachspiel: Hie Reich! Hie Rom! 2. Aufl. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
— — Die Hexe. Trauerspiel. 5. Aufl. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
— — Von Gottes Gnaden. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Die Rosen von Tyburn. Trauerspiel in 5 Akten. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einband *M.* 3,—.
Gall, Ferd. von, Der Bühnen-Vorstand. gr. 8. Broch. *M.* 1,—.
Girndt, Otto, Das Reich des Glücks. Geschichtl. Trauerspiel. *M.* 2, —.
— — Dankelmann. Trauerspiel. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Von der Königl. Hoftheater-Intendanz in München 1880 mit dem Preise gekrönt.
Goethe's Iphigenie auf Tauris, in ihrer ersten Gestalt herausgegeben von Dr. Ad. Stahr. Mit Jugend-Portrait Goethe's in Stich nach May's Oelgemälde von 1779. Broch. *M.* 2,25.
Gramberg, Dr., Sophonisbe. Tragödie in 5 Akten. Broch. *M.* 3,—.
Grube, Max, Christian Günther. Schausp. in 5 Akten. *M.* 2, Orig.-Einb. *M.* 3.
— — Strandgut. Schauspiel in einem Act. Broch. *M.* 1,—.
Johann Faust. Ein allegorisches Drama, gedruckt 1775, ohne Angabe des Verfassers, und ein nürnberger **Textbuch** desselben Dramas, gedruckt 1777. Heraungeg. v. K. Engel. 2. verm. Aufl. *M.* 2,—.
Minding, J., Papst Sixtus der Fünfte. Tragödie in 5 Aufz. Für die Bühne bearbeitet von Cl. Rainer und Aug. Becker. 2. Aufl. *M.* 2,80.
v. Minnigerode, Ueber chinesisches Theater. *M.* 1,—.
Molière, Die Plagegeister. Lustspiel. Bearb. von B. M. Broch. *M.* 1,20.
Mosen, J., Der Sohn d. Fürsten. Trauersp. in 5 Aufz. Orig.-Einbd. *M.* 2,40.
— — und **Adolf Stahr,** Ueber Goethe's Faust. Broch. *M.* 2,50.
Julius Mosen. Eine biographische Skizze. *M.* 0,60.
Post, Dr. **A. H.,** Wismund. Ein Mysterium in 8 Scenen. *M.* 1,20.
Roßmann, W., Meister Lukas. Dramat. Charakterbild in 2 Aufzügen. 2. Aufl. Festgabe zu Luther's 400stem Geburtstage. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,20.
Schmidt-Weißenfels, Engel und Teufel. Lustspiel in 4 Akten. *M.* 1,60.
Stahr, Dr. **Ad.,** Kleine Schriften zur Kritik der Literatur und Kunst. 2 Bde. Oldenb. Theaterschau. Bevorw. von Julius Mosen. *M.* 8,—.
— — Ueber die moderne Tragödie und Julius Mosen's Trauerspiel: Don Johann von Oestreich. 8. Broch. *M.* [illegible]

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

MAY 5 19..

NOV 1-1966 65

RECEIVED
NOV 30 '66 -1 PM
LOAN DEPT.

LD 21-95m-7,'37